

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة 2 عبد الحميد مهري

مخبر تاريخ تراث ومجتمع



كتاب ملتقى وطني افتراضي حول:

الزخرفة الاسلامية بمدينة قسنطينة (التأثير والتأثر)

المنعقد يوم 8 و9 اكتوبر 2022 بمخبر تاريخ وتراث ومجتمع

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية – جامعة قسنطينة 2

إعداد وتنسيق

د. مكاس مليكة

منشورات مخبر تاريخ تراث ومجتمع

2022

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قسنطينة 2 عبد الحميد مهري
مخبر تاريخ تراث ومجتمع

كتاب ملتقى وطني افتراضي حول:

الزخرفة الاسلامية بمدينة قسنطينة

(التأثير والتأثر)

المنعقد يوم 8 و9 اكتوبر 2022 بمخبر تاريخ وتراث ومجتمع
كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية – جامعة قسنطينة 2

إعداد وتنسيق
د. مكاس مليكة

منشورات مخبر تاريخ تراث ومجتمع
2022

العنوان: كتاب ملتقى وطني افتراضي حول: الزخرفة الإسلامية بمدينة قسنطينة (التأثير والتأثر)

إعداد وتنسيق: مكاس مليكة

عدد الصفحات: 400

تنفيذ طباعي: مطبعة ميهوبي

منشورات: مخبر تاريخ تراث ومجتمع

ردمك: 978-9931-9833-1-6

طبعة ديسمبر 2022

مطبعة ميهوبي

وج 02 رقم 01 05 علي منجلي قسنطينة الجزائر

0554606472

Email : imprimeriemihoubi@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

ملتقى وطني افتراضي حول

الزخرفة عبر العصور بمدينة قسنطينة بين التأثير والتأثر

يومي 8 و9 أكتوبر 2022 بمخبر تاريخ، تراث ومجتمع

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية–جامعة قسنطينة 2

فرقة بحث PRFU الأنماط الفنية الزخرفية بمدينة قسنطينة خلال الفترة الاسلامية –دراسة فنية

الرمز I04N01UN250220220002

الفهرس:

الديباجة:

الزخرفة علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب، والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي إما وحدات هندسية، أو وحدات طبيعية (نباتية، آدمية، حيوانية) تحورت إلى أشكالها التجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه.

يعتبر موضوع الفن، والزخرفة من أهم المواضيع التي تشغل الباحثين والمهتمين بمجال الآثار الإسلامية، فمدينة قسنطينة من المدن العريقة التي تعاقبت على حكمها عدة دول خلفت لنا طابعا معماريا، وفنيا غني ومتنوع سواء على العمائر، أو الفنون التطبيقية إذ نجد أن الفنان بمدينة قسنطينة كان متذوقا فتعددت أنماطه الفنية الزخرفية بين النباتية، والهندسية والكتابية والحيوانية والآدمية، وحتى الرمزية والزخرفة بالعناصر المعمارية نفذها بأساليب متنوعة على مواد مختلفة.

وهذا الفن هو نتاج لما خلفته الحضارات المتعاقبة متأثرين بطرز مختلفة، مع إضافة روح فنهم وطرزهم الجديدة لإنتاج فن زخرفي بوحدات مميزة، وأنماط متنوعة، وأسلوب رشيق وبديع.

وهذه الفترة التاريخية من الفترات التي تحتاج إلى مزيد من البحث والدراسة للتوصل إلى معرفة الجوانب الفنية المعمارية المختلفة، التي تمكننا من معرفة مدى التطور التقني في أسلوب الزخرفة، وتجميل البناء في هذه المرحلة التاريخية، كما يدعو هذا الموضوع إلى تحقيق التواصل والاستمرارية مع الماضي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الأصالة المتجددة والإحياء الحضاري.

إشكالية الملتقى:

ترتكز مشكلة البحث في أنه يتعرض بالدراسة والتحليل للعناصر الزخرفية خلال الفترة الإسلامية بمدينة قسنطينة، وتتمثل الإشكالية في:

هل يمكن حصر وتصنيف وإظهار الجوانب الجمالية والأثرية للعناصر الزخرفية سواء كان على العمارة أو الفنون التطبيقية بمدينة قسنطينة خلال الفترة الإسلامية؟

أهداف الملتقى:

1- إظهار جمالية فنون العمارة والزخرفة في المباني والفنون التطبيقية بمدينة قسنطينة خلال الفترة الإسلامية.

2- التعرف على أصالة الفن الزخرفي بمدينة قسنطينة وعلى الجانب الجمالي والقيم الفنية الكامنة في العناصر الزخرفية.

3- التعرف على الدلالات والمعاني التي تحملها المواضيع الزخرفية المطبقة على العمائر والفنون التطبيقية بالمدينة.

4- تسهل على الباحث في هذا المجال تعرفه على أنواع المواضيع الزخرفية التي زينت معالم مدينة قسنطينة وعلى الجانب الجمالي والوظيفي لها.

المحاور الأساسية للملتقى:

1. تاريخ الزخرفة الإسلامية في الجزائر

2. الزخرفة من المنظور الإسلامي

3. الزخرفة العمائرية بمدينة قسنطينة وموضوعاتها الفنية

4. الموضوعات الزخرفية الفنية على الفنون التطبيقية بمدينة قسنطينة

5. سيميولوجية المواضيع الزخرفية بمدينة قسنطينة

6. العوامل والمؤثرات التي أثرت في طبيعة العناصر الزخرفية بمدينة قسنطينة

اللجنة العلمية للملتقى:

. أد/ شعباني بدر الدين جامعة قسنطينة2

. أد/دحدوح عبد القادر المركز الجامعي تيبازة

. أد/عزوق عبد الكريم جامعة الجزائر2

. أد/بن بلة خيرة جامعة الجزائر2

. دة/ مكاس مليكة جامعة قسنطينة2

. د/خيدة علي جامعة قسنطينة2

. دة ديفل سميحة جامعة قسنطينة2

. د/ بلوط عمر جامعة قسنطينة2

. دة/ درية حجاري جامعة قسنطينة2

. د/جديد عبد الرحيم جامعة قسنطينة2

. دة/رزقي فهيمة جامعة قسنطينة2

. دة/حمدوش زهيرة المركز الجامعي تيبازة

. د/ نايم فيصل جامعة الجزائر2

. دة/مكي حياة جامعة الجلفة

. أد/بتة مرزوق جامعة المسيلة

اللجنة التنظيمية للملتقى

. دة/باهرة نادية جامعة قسنطينة2

. دة/ مكاس مليكة جامعة قسنطينة2

. د/بوعويرة نبيل جامعة قسنطينة2

. د/بوذراع سفيان جامعة قسنطينة2

. د/سيد دريس يوسف جامعة قسنطينة2

. د/ عبد الوهاب وهيبة جامعة قسنطينة 2

كلمة رئيس الملتقى

بسم الله الرحمان الرحيم، والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

الأساتذة الأفاضل الباحثين الكرام طلبتنا الأعزاء يشرفنا ويسعدنا أن نضع بين أيديكم أعمال الملتقى الوطني الافتراضي الموسوم ب: الزخرفة الاسلامية بمدينة قسنطينة (التأثير والتأثر)

والذي عقدت فعالياته يوم 8و 9 أكتوبر 2022، تحت إشراف مخبر تاريخ وتراث ومجتمع HIPASO جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2.

وإذ نشيد بجهود كل الأساتذة والباحثين وكذا جهود أعضاء اللجنة العلمية التي لم تدخر جهدا في افادتنا بتوجيهات القيمة والملاحظات المثرية، فبفضل هؤلاء جميعا تم انجاز هذا العمل الأكاديمي الذي بدأ كفكرة بسيطة تؤدي إلى تحصيل معرفة علمية، وايمانا منا بضرورة المساهمة في البناء الفكري والميداني وخدمة للبحث العلمي ارتأينا أن نساهم في مجال تخصصنا لنكون أقرب لنتائج علمية من شأنها أن تساهم بشكل أو بآخر في مجال الفن والزخرفة بمدينة قسنطينة العريقة، كونها ارثا حضاريا ماديا كبيرا فإنه بات من الضروري التركيز على الدراسات الأثرية الفنية المتخصصة لما تطرحه من تكوين ثقافة محلية امتزجت بالعديد من الثقافات

ويعتبر الاهتمام بمجال الفن والزخرفة على العمارة أو الفنون التطبيقية لبنة جديدة ستعطي لا محالا دفعا جديدا للاهتمام بها وتصنيفها والتعريف بها فشكرا لكل من قدم الإضافة ولكل من ساهم في انجاز هذا العمل العلمي وأخص بالذكر مديرة المخبر الدكتورة باهرة نادية التي نتمنى لها النجاح وكانت دعما لنا في كل مراحل الإعداد والانجاز، وكل أعضاء اللجنة العلمية وأخص بذلك الدكتور خيدة علي والدكتورة ديفل سميحة والدكتور بلوط عمر والدكتورة حجاري درية والدكتورة رزقي فهيمة، وأعضاء اللجنة التنظيمية وأخص بذلك الدكتور سيد دريس يوسف.

التوصيات والمقترحات:

احتضن مخبر تاريخ تراث ومجتمع بجامعة قسنطينة 2- عبد الحميد مهري، يومي 8 و9 أكتوبر 2022، ملتقى علمي وطني حول الزخرفة الإسلامية بمدينة قسنطينة – التأثير والتأثر.

وتم خلاله استعراض العديد من المداخلات العلمية القيمة التي قدمت من طرف باحثين ومختصين ناشطين في مختلف المعاهد والجامعات الوطنية.

وفي ضوء نتائج هذه المداخلات اقترح القائمون على هذا الملتقى جملة من التوصيات من أهمها:

1- ضرورة السعي المشترك للإلمام برصيد المصطلحات الفنية والزخرفية الإسلامية وعناصرها والحرص على جمعها بعناية، في سبيل التعريف بها والمحافظة على استمراريتها، بما يسمح بوضع مصنفات فنية وتقنية موحدة تضم ملخصات تاريخية ومعرفية لوحداتها في شكل كتيبات يسهل تداولها وتطبيق محتوياتها حتى خارج نطاق التعليم الأكاديمي كمراكز الثقافة والاعلام المختلفة.

2- توجيه دعوة للباحثين والدارسين إلى إعادة النظر في القراءات والمعطيات السابقة التي توصل إليها الأثريون خاصة تلك التي أعدت خلال الفترة الاستعمارية، ويأتي ذلك على إثر الاكتشافات الجديدة التي تشهدها العديد من المواقع والمعالم الأثرية، والتي من شأنها أن تغير وتصحح الكثير من المفاهيم، كما يمكنها استكمال مالم تشر إليه تلك الدراسات السابقة، وفي ذلك تأكيد على مواصلة الجهود المبذولة لإثراء الرصيد المعرفي لهذا المجال الثقافي والحضاري.

3- المطالبة بضرورة استشارة المختصين في مجال الفنون الزخرفية الإسلامية، وإشراكهم أثناء التخطيط لما يتعلق بتزيين وتجميل المشاريع المستقبلية في مجال التصميم المعماري وغيره، على اعتبارهم أدرى بمفردات هذا المنبع الفني الخصب والمحفز على استلهام الأفكار الإبداعية، كما أنه بمقدورهم الإشراف على تجسيد أعمال تبرز خصوصية حضارتنا العريقة وتحقق الأصالة والتجديد في آن واحد، بما يتوافق وينسجم مع العادات والتقاليد السائدة.

4- ضرورة تمويل أنشطة البحث والتوعية، التي من شأنها ترقية الحس المدني وثقافة حماية وحفظ عناصر التراث الثقافي، من خلال توفير فرص للاهتمام بصيانة الزخارف وتجديدها.

5- ضرورة الالتزام الصارم بتوثيق تدخلات أعمال الصيانة والتجديد التي يتم إجراؤها على مستوى الزخارف المستخدمة لتزيين المعالم والأدوات الأثرية بمختلف أنواعها، من أجل معرفة التواريخ الحقيقية للإضافات والتعديلات التي تجرى على هذه الشواهد التاريخية.

6- اقتراح تخصيص وحدة مستقلة لتدريس الزخرفة الإسلامية، تعتني بالخصوصية المحلية للقطر الوطني.

7- ضرورة التأكيد على تكثيف مثل هذه الملتقيات العلمية في شكل دورات منسقة حتى تكون فضاء للاطلا ع على مستجدات البحث الأثري في هذا المجال واستعراض نتائج الأعمال والمشاريع الحديثة.

8- تشجيع النشر الواسع والدعاية والإعلان المرئي لمختلف المعارف والمواضيع التي تعالج المسائل الفنية الزخرفية، وذلك في سبيل إحياء الفكر الإسلامي الفني وإثراء وتعزيز مقومات التراث المادي الوطني الجزائري عامة، والمحلي القسنطيني خاصة.

فن زخرفة العمارة –إشكالية المفهوم ومنهجية الدراسة–

سميحة ديفل[1]

مقدمة:

تعتبر العمارة الإسلامية أم الفنون نظرا لما تمتاز به من ثراء فني وتنوع زخرفي لا مثيل له يزخر بمكوناته الهندسية والكتابية والنباتية...، كما تعددت تصاميمها وأساليب تنفيذها والمواد التي طبقت عليها من حجارة وخشب وجص وزجاج...واختلفت المساحات والفضاءات التي شغلتها ورسمت فيها، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح هندسة الريازة البنائية للوحدات الزخرفية التي زينت بها العمائر الإسلامية.

وقد ظفر فن زخرفة العمارة بتنوع فني ومعماري ثري كما ونوعا، **غلف آثار الفنان المسلم وجعلها تتمايز وترتقي في سلم الإبداع والابتداع، بعد أن أضاف وأول وصحف الكثير من وحداتها وعناصرها التي اقتبسها من فنون البلدان والأقاليم ممن طالتها وتجاوزتها حدود يد الإسلام بالفتوحات والتمصير، ولم يعق ذلك الفنان من التأصيل والابداع الفني عامة، بل وحتى مواكبة الفنون التي عاصرته أو سبقته ضمن فترة العصور الوسطى، وأعطاها وجها تأويليا وجماليا جديدا لا يمكن التعرف به على أصولها، حتى وسم هذا الفن من قبل دارسيه ومتذوقيه من غير المسلمين بالفن الزخرفي**[2].

ويرجع اختيارنا لموضوع فن زخرفة العمارة لما التمسناه من عدم وضوح مفهومه لدى بعض الباحثين والدارسين من خلال ما يلاحظ من التباس وخلط في دراساتهم، فغالبا ما تنسب التسميات بدون التعمق في محتواها لأن طريقة العمل مرتبطة بالفهم العميق لمدلول المصطلح المراد دراسته، فجاءت تسميات المواضيع التي تتناول فن زخرفة العمارة متنوعة منها: الزخرفة العمائرية والزخرفة المعمارية...، وبالتالي تعددت وتباينت طرق ومنهجية دراستها.

---

1 سميحة ديفل، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2،

2 حسن هادي حسن، "التأويل العلاماتي لزخارف المقرنصات الإسلامية"، في **مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية**، جامعة واسط، مج3، العدد42، 2021، ص.754.

فالهدف من دراسة هذا الموضوع هو محاولة تعميق الفهم لمجال فن زخرفة العمارة مع فكرة توحيد التسمية الاصطلاحية المستعملة في زخرفة الآثار الإسلامية عند مجموع الباحثين المختصين، فالمصطلحات ترتبط عادة بمفهوم فن زخرفة العمارة وفكرة وجودها ووظيفتها الأساسية.

كما سنحاول توضيح المنهجية المناسبة لدراسة المواضيع المتعلقة بفنون العمارة والمرتبطة بعناصرها المعمارية والتكميلية.

وإشكالية الموضوع تظهر من عنوانه، حيث تعالج مسألتين لطالما اختلفا فيهما الكثير من الباحثين أثناء دراساتهم، وكتاباتهم التي لم يراع فيها البعد الوظيفي والجمالي والرمزي للعناصر المستعملة في زخرفة عناصر العمارة.

أولا: إشكالية المفهوم

بغرض التقدم في بحوثنا العلمية وإكسابها النجاعة، علينا أن نحدد بدقة تعريفات للمصطلحات المستعملة فيها، وبذلك يمكن تحديد أهدافها المبرمجة ومنهجية دراستها، لأن غياب الفهم الصحيح للمصطلحات المراد دراستها وعدم التقيد بمدلولها لا يسمح لنا بتحقيق أهداف الأعمال المبرمجة، كما سيعسر علينا الاستغلال العلمي لهذه الأعمال ولا يمكننا من القيام بالدراسات المقارنة لتداخل المفاهيم.

فالعناصر المعمارية والأشكال الزخرفية تتعدد وتتنوع في العمارة الاسلامية، **حيث جاءت لتلبي متطلبات متعددة كالجمال والزينة والايحاء والتعبير**[1]، وفن زخرفة العمارة، أو ما يطلق عليه **بهندسة الريازة البنائية للوحدات الزخرفية التي زينت بها العمائر الإسلامية**[2]، هو الفن الذي يهتم بتحلية العمارة وإضافة جمالية عليها، من فسيفساء وآجر منقوش، وبلاطات ومربعات مزخرفة...إلخ.

ويسمي الباحثون المواضيع المدروسة في مجال فن زخرفة العمارة "بالزخرفة العمائرية" أو "الزخرفة المعمارية"، وجاءت هذه التسمية كون الزخارف تمس عناصر العمارة من مداخل وجدران، وسقوف...وغيرها، وهذه التسمية مرتبطة بموضع الزخرفة، كما يسميها بعض الباحثين "بالريازة المعمارية" وجاءت من الفعل رازَ[3]، واشتق اسمها من

[1] كمال محمود كمال محمد الجبلاوي، "المعنى فيما وراء الزخارف" (دراسة تحليلية للزخارف المعمارية)، في **مجلة البحوث الحضرية**، كلية التخطيط العمراني والإقليمي، جامعة القاهرة، مج26، أكتوبر 2017، ص.54.

[2] محمد طلال عبد آل عبد الله، "التنوع في ريازة الأفاريز الزخرفية الهندسية للمئذنة الحدباء في الجامع النوري الكبير"، في **مجلة الفنون والعلوم التطبيقية**، جامعة دمياط، مج9، العدد3، يوليو 2022، ص.78.

[3] والرَّازُ رئيس البنائيين، وحرفته الرِّيازَةُ: حِرْفَةُ الرَّاز، أنظر:

طريقة الزخرفة فنقول رازَ الجدران أي أصلحها، ونعني هنا التهذيب الذي يطال الجدران حتى تصبح أكثر جمالا بإحداث عناصر ووحدات زخرفية فيها، ومنه يمكن القول إن التسمية الأولى ارتبطت بالموضع الخاص بالزخرفة، والتسمية الثانية بالطريقة التي نفذت بها الزخرفة وكلاهما يدل على فن زخرفة العمارة.

ونشير هنا إلى أن بعض الباحثين والدارسين في مجال العمارة الإسلامية قد أطلقوا على الزخارف العمائرية تسمية الزخرفة الجصية أو الزخرفة الرخامية، أو الزخرفة الخشبية، حسب نوع المادة المستعملة في تشكيلها أو الحاملة لها، وهذا ما يعتبر في نظرنا تمويها لأصل الزخرفة، لأن الأصل في الزخرفة أو الحلية هو مواضيعها أو الأشغال التي نتجت عنها، سواء دخلت هذه المواد مباشرة في تكوين العمل الفني الزخرفي أو لحمله بمعنى أنها **تنقسم إلى حلية بنائية وحلية تطبيقية**[1].

كما نجد صنفا آخر من الباحثين قد أطلق تسمية "**الزخارف العمائرية**" على المواضيع الزخرفية المنفذة على العناصر المعمارية، فالعناصر الزخرفية هنا هي التي تكون الموضوع الزخرفي سواء تعلق ذلك بعناصر نباتية أو حيوانية أو كتابية وغيرها.

كما يخلط البعض الآخر بين الموضوع الزخرفي الذي تكون فيه العناصر الزخرفية العمائرية هي الوحدة الزخرفية المعمارية المشكلة للعمارة في حد ذاتها، وبين ذلك الموضوع الذي يتضمن مثلا رسومات لأشكال العناصر المعمارية الزخرفية المنفذة على سطوحها.

ومن أجل تصحيح المفاهيم عند دراسة فن زخرفة العمارة يمكن القول أنّ الزخرفة العمائرية تشمل **تلك الزخارف أو الحليات السطحية التي تنفذ على العمائر**[2]، بالإضافة إلى المشغولات الفنية التي تجمل العمارة وتزخرفها، أي أنها تمثل كل المشغولات والأعمال الفنية شكلا وزخرفة، كالمشغولات الجصية أو المشغولات الخشبية أو المشغولات الرخامية... وغيرها من المواد المنفذ بها أو عليها مختلف العناصر الزخرفية التجميلية، فنتجت عنها

موقع المعاني – https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%B2%D8%A9/

[1] هربرت ريد، الفن والصناعة، أسس التصميم الصناعي، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم سيد، محمد محمود يوسف، عالم الكتب، القاهرة، 1974، ص.115.

[2] زهيرة حمدوش، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني– دراسة أثرية فنية، ج1، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر2، 2016-2017، ص.10.

حليات معمارية زخرفية، وهي أعمال فنية مكملة للعمارة وليس بالضرورة أن تكون أساسية في تكوينها فيمكن في الكثير من الحالات الاستغناء عن هذه الوحدات دون الإخلال بوظيفة العمارة أو المبنى.

ثانيا: الأطر النظرية والمنهجية لدراسة فن زخرفة العمارة

أ. الإطار النظري للدراسة:

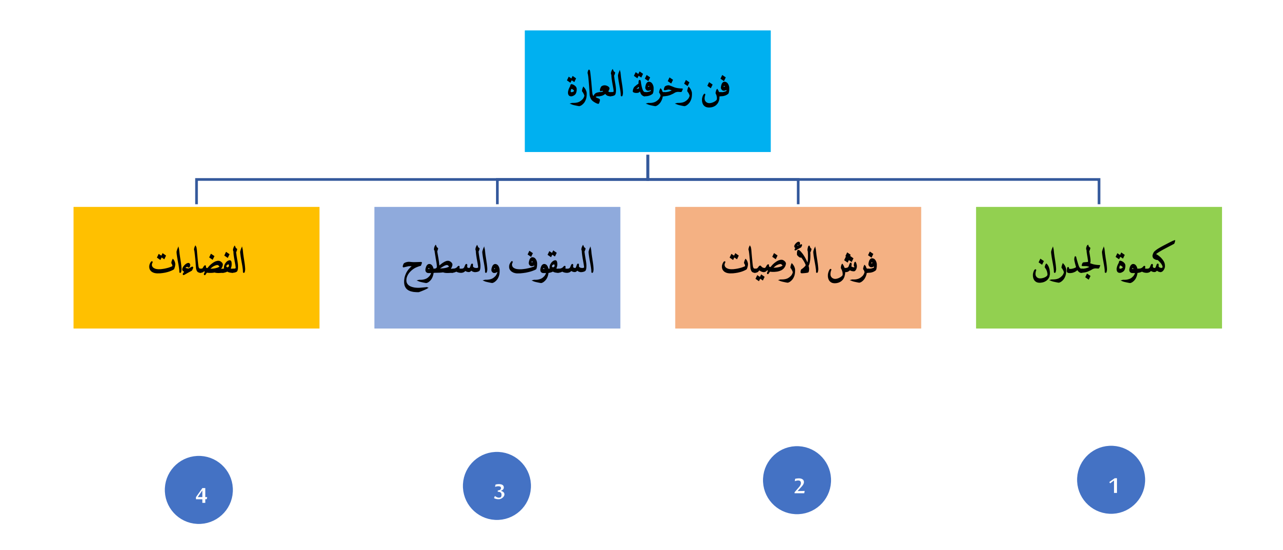
تعتمد دراسة "فن زخرفة العمارة "على المنهجية السليمة والفكرة المناسبة المتبعة في دراستها، وذلك بتناول العناصر بمسمياتها الصحيحة، وتوظيفها في مكانها المناسب، فالدارس للوحدات الزخرفية المعمارية يجب أن يميز بين الزخارف التي تشكل العنصر الزخرفي الذي أساسه عناصر معمارية مستقلة، أو الذي **استمد حليته من التصاق العنصر الزخرفي به**[1].

ويعتمد الباحث في دراسته على ترتيب عناصر الوحدات الزخرفية ووصف مكان استعمالها أو تموضعها والمادة المنفذة عليها أو المشكلة منها، وإبراز الجانب التقني والمتمثل في الطرق المستخدمة في تنفيذها، وتحليل مضامين الزخارف الفنية ومعانيها، فإذ لم تُبن الدراسة وفق ترتيب منهجي محكم سيكون حالها **كالجملة تفقد معناها إذا اختل ترتيب ألفاظها، فالمبنى يفقد صفة المبنى إذا تكومت المواد على الأرض**[2].

ويستعمل فن زخرفة العمارة في عدة مجالات أهمها: كسوة الجدران، أو في تزيين الأرضيات وفرشها، وتجميل السقوف والسطوح، أو ملء الفضاءات حتى تزيدها رونقا وجمالا، وسنفصل في كل عنصر من هذه العناصر المذكورة حسب المخطط الموالي مع إعطاء أمثلة جزئية دون تحديد كافة الأنواع فلا يسمح المقام هنا بذكر جميع أنواع الزخارف العمائرية:

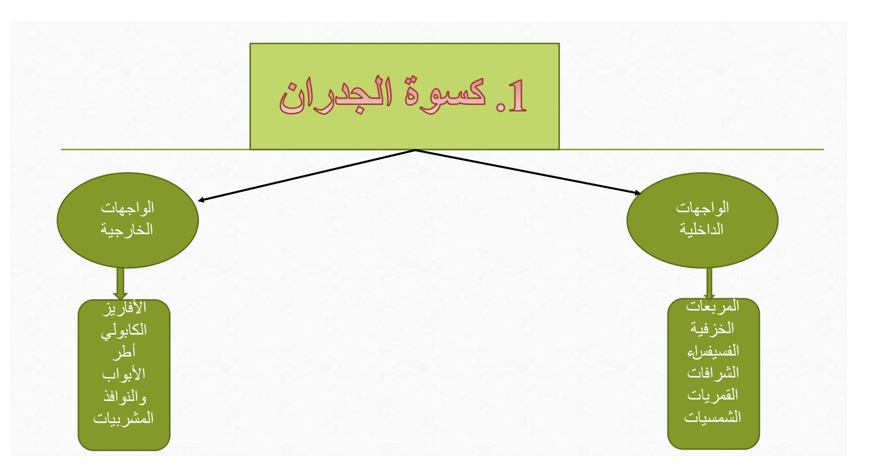
[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص.11.

[2] مبادئ التكوين المعماري، ص.41.



1. كسوة الجدران:

يرجع استخدام الزخرفة العمائرية في كسوة جدران المباني الداخلية والخارجية إلى العصور القديمة، بهدف الحصول على تعبيرات جميلة للمبنى، وكذلك لتغطية عيوب البناء، وتستعمل فيها مواد ثمينة كالرخام أو بسيطة الملمس كالجص مع ألوان جميلة لحمل الزخارف أو إنتاج أنواع وأشكال زخرفية بديعة كالمربعات الخزفية التي كست الواجهات الداخلية للمباني، وأطر الأبواب الخارجية، والمشربيات التي عدت علامة مميزة للفن الإسلامي.

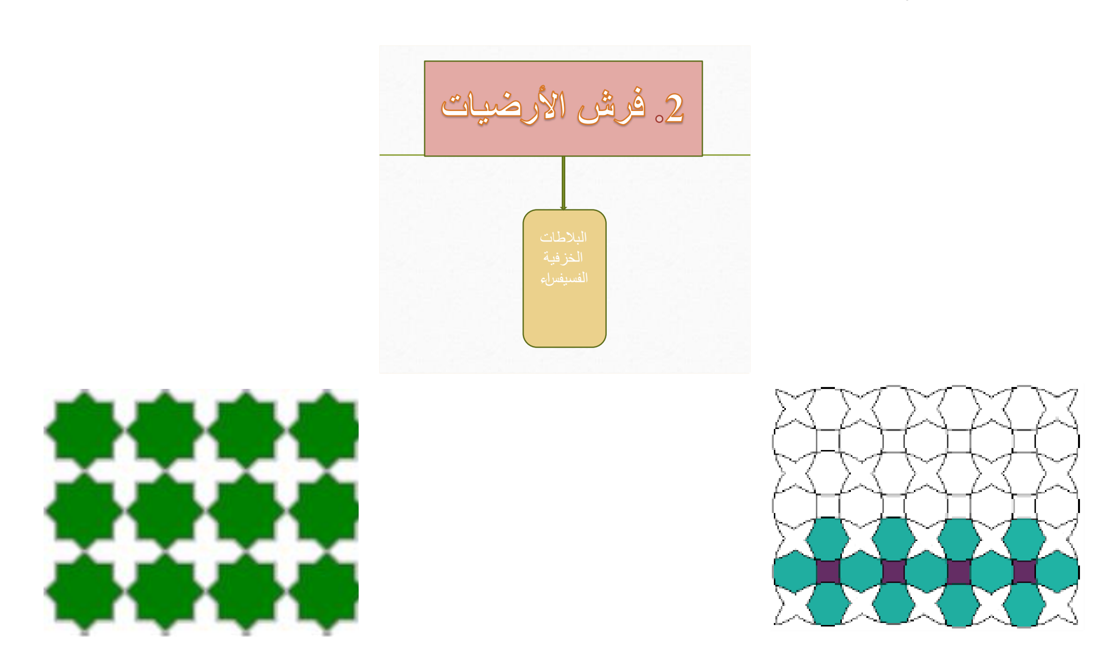






2. فرش الأرضيات:

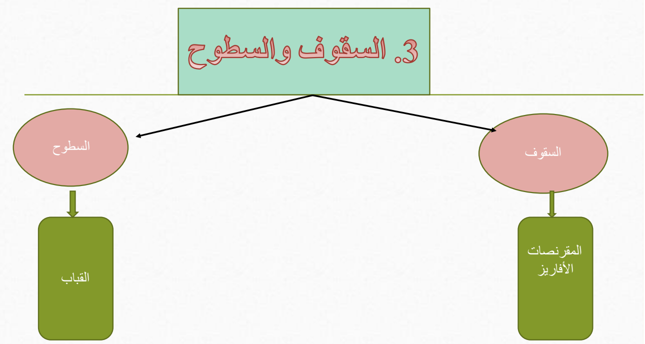
كما استعملت الزخارف العمائرية في تغطية الأرضيات وفرشها وتبليط الصحون والأفنية بمواد مختلفة كالخزف والرخام والآجر المطلي، وكان للبلاطات الخزفية النصيب الأكبر في تزيين أرضية العمائر فجاءت على أشكال متنوعة **كالمعينات**، و**المربعات**، **والبلاطات النجمية السداسية وثمانية الرؤوس**[1]، ومتعددة الأشكال، حيث أكسبتها منظرا جماليا بديعا.

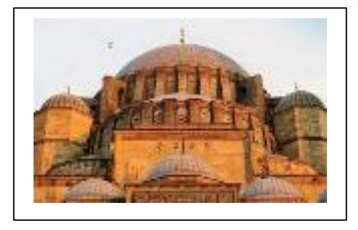


3. السقوف والسطوح:

كما استخدمت الزخرفة العمائرية أيضا في تزيين السقوف وتكسية السطوح، وتنوعت المواد الإنشائية لها من خشب، وآجر وجص، وتنوعت مشغولاتها كالمقرنصات التي استعملت في تزيين القباب والسقوف والأركان، والأفاريز التي تمتد على طول الأشرطة السفلية للسقوف، كما تنوعت أشكال وأحجام القباب التي اكتست بها السطوح لإعطائها طابعا متناغما يوحي بالأبهة والجمال.

[1] محمد لخضر عولمي، " فن البلاطات الخزفية المعمارية في المغرب الإسلامي"، في **كتاب دراسات في الآثار الإسلامية**، المؤلفات للطباعة والنشر، حمام الضلعة، المسيلة، 2022، ص.ص.462، 465، 468.









4. الفضاءات:

حتى يحقق الفنان المسلم خاصية ملء الفراغ، التجأ إلى ملء الفضاءات والحيز الداخلي لمبانيه بمجموعة من عناصر الزخرفة العمائرية، والتي نجدها ممثلة في النافورة التي تزين صحون العمائر الدينية والمدنية، والأعمدة والتيجان التي تزين أروقة وفضاءات المساجد والدور والصحون حتى تزيدها تناغما يليق بالعمارة الإسلامية، كما زين بيوت الصلاة بالمنابر والدكات التي زادتها أبهة وجمالا.

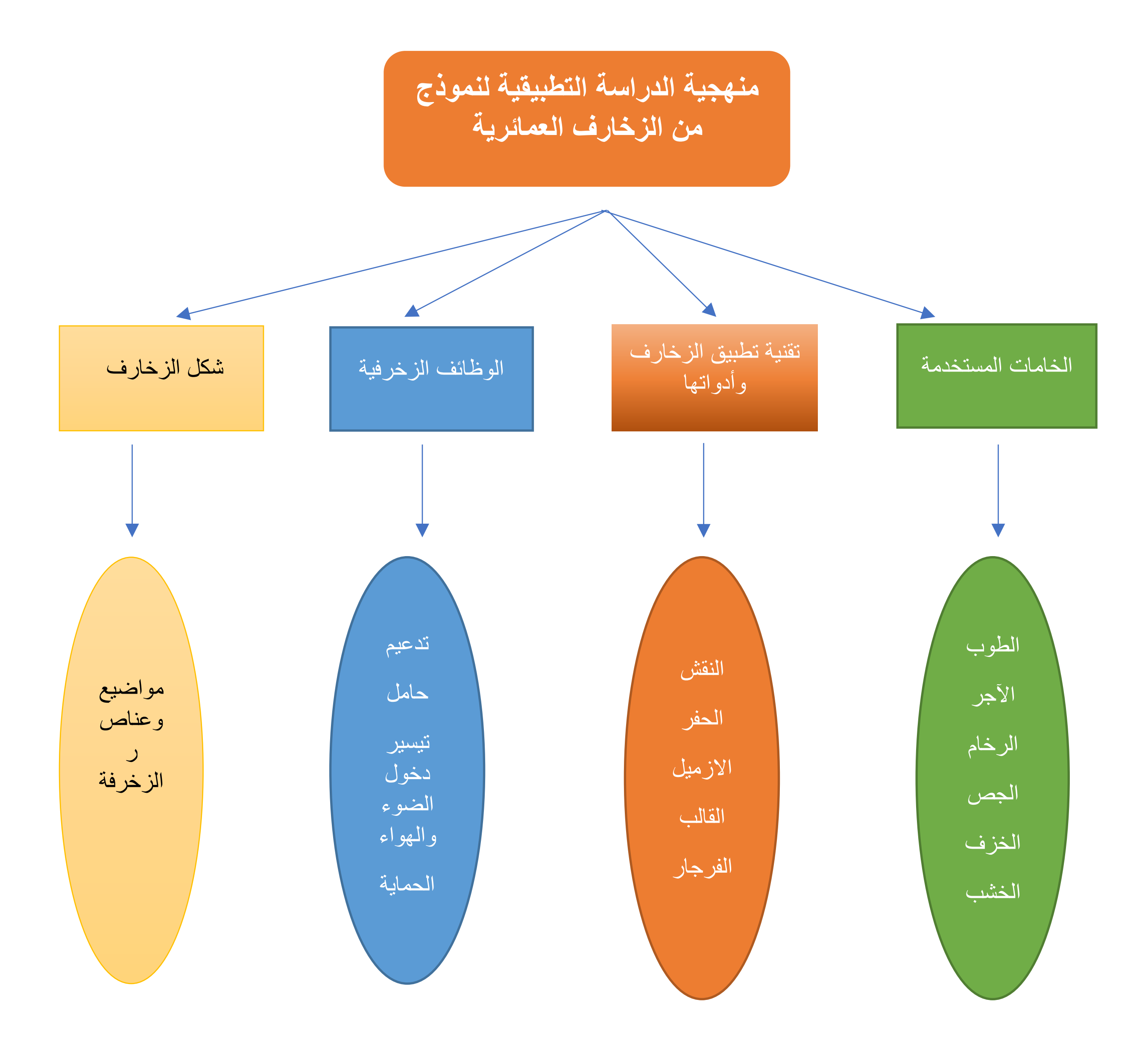
4. الفضاءات
العقود
التيجان
الأعمدة
النافورة





ب. منهجية الدراسة التطبيقية:

قبل التطرق إلى دراسة نموذج عن الزخارف العمائرية، لابد من اتباع منهجية للدراسة تعتمد على معرفة المواد الأولية والخامات المستخدمة في عملية التشكيل أو المنفذة عليها كالآجر والخزف، والجص، والرخام، والخشب...، ثم التقنيات المستعملة في عملية تنفيذ الزخارف كالقولبة والحفر، والنقش...وأدواتها كالأزاميل والقوالب، واستعمالاتها الزخرفية أو المعمارية والتي تتمثل عادة في عدة وظائف كالتدعيم والزخرفة، والحماية والتزيين، والإضاءة والتهوية،...، وأخيرا نقوم بدراسة المواضيع والعناصر الفنية المجسدة عليها أو المشكلة منها تلك الزخارف العمائرية كالمواضيع الطبيعية التي تشتمل على عناصر نباتية وحيوانية، والمواضيع ذات الدلالات المختلفة والتي تحمل عناصر متنوعة من الأشكال الهندسية والكتابية وغيرها...، وسنقوم بالتفصيل في كل عنصر كما هو موضح في المخطط التالي:



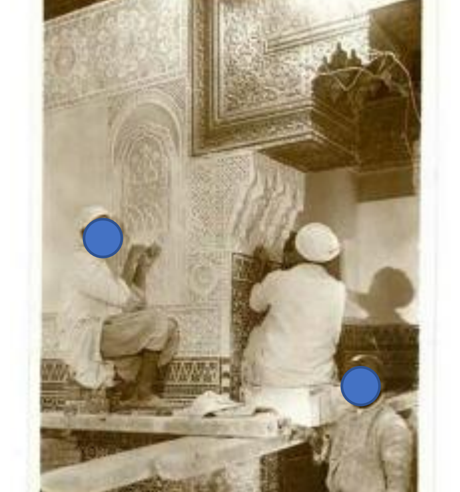
1. الخامات المستخدمة:




استعمل الفنان المسلم لتجميل بناياته وتزيينها عدة مواد طبيعية، انتقاها بناءً على خصائصها الجمالية أو لطواعيتها وسهوله التشكيل عليها، كالآجر والقرميد المستعمل في التكسية والتسقيف، والرخام في تشكيل الأعمدة والتيجان وأطر الأبواب وتغطية الأرضيات وكسوة الجدران، والجص المنقوش الذي استخدم على نطاق واسع في تكسية الجدران وتزيينها، بالإضافة إلى مادة الخشب التي استعملت في التسقيف، والسواكف، والأبواب، والدرابزينات، والمشربيات والمنابر، ومادة الخزف التي استعملت في تبليط الأرضيات وكسوة الجدران بالمربعات الخزفية، والزليج الملون.

وبغض النظر عن الأدوار الانشائية البنائية التي أدتها في العمائر، فهي قد أدت دورا فعالا في تزيين العمائر، **ونظرا لما تتمتع به هذه المواد من مواصفات مهمة وخصائص عديدة فقد استطاع الحرفيون أن يمثلوها تقنيا ويستثمرونها معماريا وتزينيا لأبعد الحدود، فهي تتميز بالطواعية النحتية والتشكيلية لمختلف العناصر، وسهولة تركيبها وبأي بوضعية نريدها، وأهم ما يميزها هو بقاء العناصر والتفاصيل الزخرفية بارزة على الدوام**[1].

2. تقنية تطبيق الزخارف وأدواتها:



لقد كانت الحليات الزخرفية التي زينت بها عمائر المسلمين متناهية الدقة والتصميم والتناسب والتناسق بين الأبعاد، حيث **استعان المهندس أو الفنان المسلم برسوم عامة وتفصيلية بمقاسات دقيقة للعمائر والعناصر الزخرفية المكملة لها قبل عملية البدء في تنفيذها**[2]، وأثناء قيامه بالمهمة لابد له من أدوات ووسائل تحدد طرق الإبداع ولعل أهمها المسطرة والفرجار لعمل المقاسات والتصاميم المناسبة، والأزاميل للنقش والحفر، والقالب لقولبة الأشكال الزخرفية...، وهناك العديد من الأدوات

---

[1] محمد طلال عبد آل عبد الله، المرجع السابق، ص.84.

[2] الشيماء محمد سعيد أبو الغيط، المقرنصات، دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير بقسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 2009، ص.54.

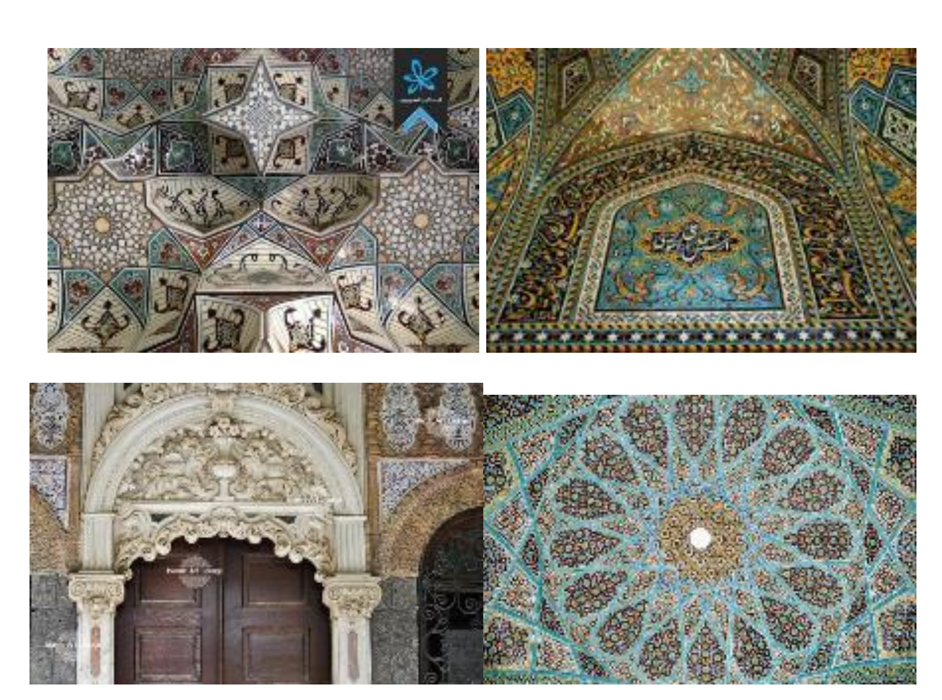
التي استعملت حسب الحلية الزخرفية، فكلما تغيرت الأداة تغيرت طريقة التنفيذ التي تعددت وتنوعت بين حز وحفر ونقش وقولبة، وخرط وتعشيق...إلخ.

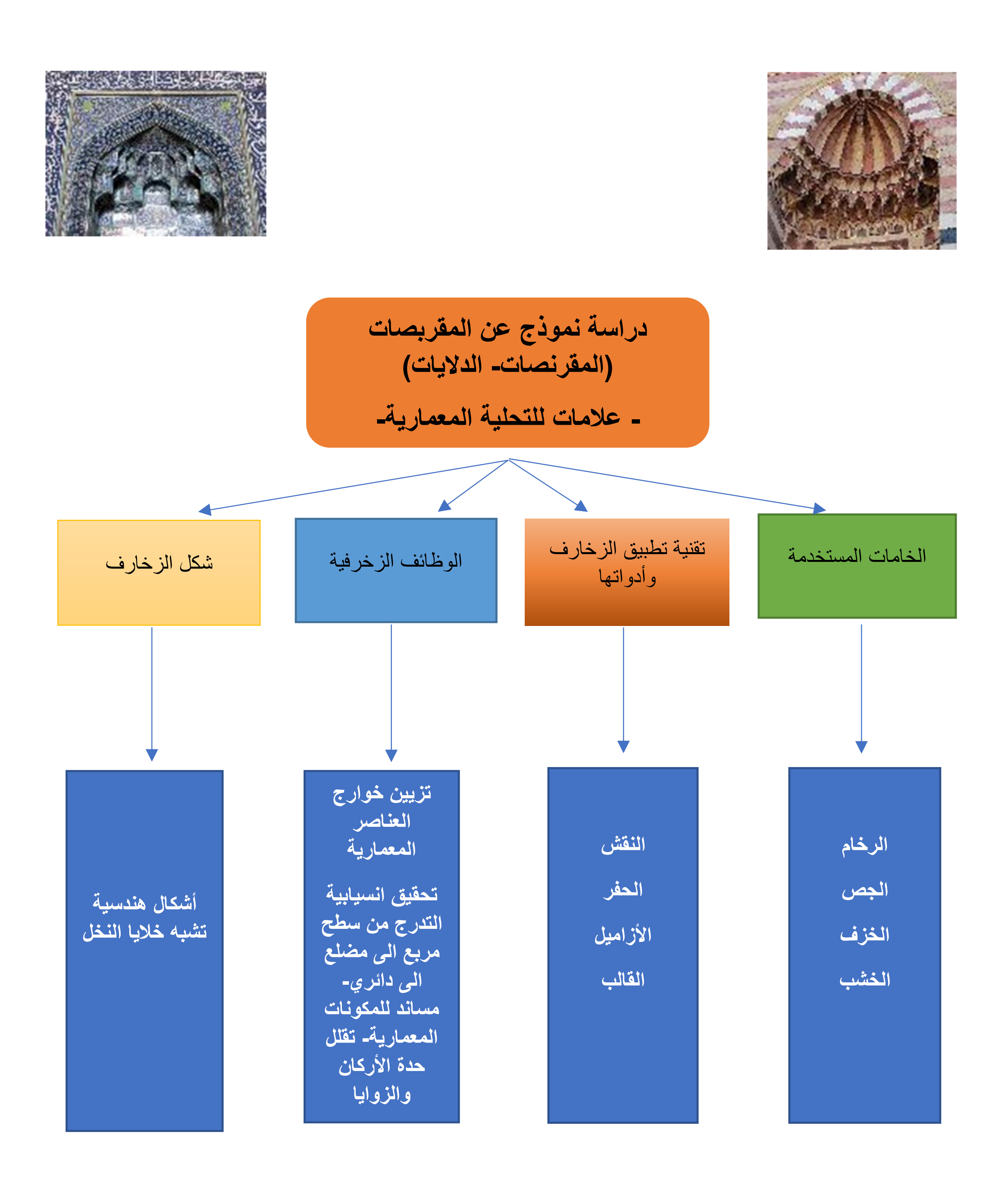
3. الوظائف الزخرفية:

لقد تعددت وتنوعت وظائف الزخارف العمائرية، فلم يقف استعمال الوحدات الزخرفية عند الوظائف المعمارية والمتمثلة أساسا في التدعيم والتقليل من ثقل الكتلة، وتيسير دخول وخروج الهواء والاضاءة، وكسر حدة الأركان والزوايا،...، بل اتخذت كوسيلة لإبراز جمالية العمارة الإسلامية وتزينها بأسلوب جعلها تحفة فنية رائعة أدت إلى التقليل من حدة الجدران الملساء وضخامتها، وارتفاعها الشاهق وأعطت لوحات من الظل والنور، والتطابق والتماثل، والتدرج في تزيين فتحات المداخل، والنوافذ والعقود والأركان، وشرفات المآذن والمحاريب، وفي المعالجات الزخرفية الداخلية لبعض القباب، وفي كل مكان يصلح لقبول الزخرفة العمائرية.

4. شكل الزخارف:

اختلف شكل الزخارف العمائرية تبعا لمكان وجودها وطريقة تركيبها، حيث استعملت فيها أشكالا متنوعة من المواضيع الزخرفية التي تدخل في تركيبها عناصر نباتية وأجزائها من أوراق وفروع وأزهار، أو زخارف كتابية منقوشة استخدمت فيها الخطوط بأنواعها، أو هندسية تعتمد على جمال الأشكال وتباينها كالأشكال النجمية المختلفة الأضلاع، كما أن الفنان مزج كل تلك العناصر الزخرفية وأخرجها في قالب جديد مشكلا منها موضوعا زخرفيا وفنيا.




دراسة نموذج عن المقربصات
(المقرنصات- الدلايات)
- علامات للتحلية المعمارية-
الخامات المستخدمة
تقنية تطبيق الزخارف وأدواتها
الوظائف الزخرفية
شكل الزخارف
الرخام
الجص
الخزف
الخشب
النقش
الحفر
الأزاميل
القالب
تزيين خوارج العناصر المعمارية
تحقيق انسيابية التدرج من سطح مربع الى مضلع الى دائري- مساند للمكونات المعمارية- تقلل حدة الأركان والزوايا
أشكال هندسية تشبه خلايا النخل

خاتمة:

كان اختيارنا لهذا الموضوع بالذات نابع من الحرص على ضرورة تغيير بعض المفاهيم المتداخلة والدعوة إلى تصحيحها، خاصة تلك المصطلحات التي لم يحسم في أمرها ولم يقدم لها تعريفا جامعا مانعا قاطعا الطريق عن أي تباين أو اختلاف في بنائها أو مفهومها أو في استخدامها.

فالملاحظ أن الكثير من الدراسات الأثرية التي أعدت حول موضوع فن زخرفة العمارة، لم تركز –رغم أهميتها – في تحليل المصطلحات التي تناولتها، والتعمق في معناها، والدور الذي تؤديه في توفير فرصة للفهم العميق لمنهجية دراسة مختلف عناصر العمارة الإسلامية وزخارفها العمائرية، والتي نرى أن الدراسات المعمارية بحاجة ماسة إليها لإثراء الرصيد الفني للعمارة الإسلامية، وتصنيف أشكال الزخارف المعمارية ووحداتها، وحتى يُنار الدرب أمام كل باحث في الآثار الإسلامية لإجراء المزيد من الدراسات المتخصصة في الوحدات الزخرفية المعمارية الإسلامية، ليجد الطريقة الملائمة لتحقيق أهداف دراسته وتحصيل نتائج علمية من شأنها أن تساهم في إثراء الرصيد المعرفي في مجال علم الآثار الإسلامية.

وفي الأخير يجب التنويه هنا إلى الدور الذي يكتسيه هذا النوع من المواضيع التي تعد لبنة أساسية في دراسة المصطلحات الخاصة بمجال الآثار الإسلامية عامة والعمارة الإسلامية خاصة.

قائمة المراجع:

- أبو الغيط محمد سعيد الشيماء، المقرنصات، دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير بقسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 2009.
- الجبلاوي كمال محمود كمال محمد، "المعنى فيما وراء الزخارف" (دراسة تحليلية للزخارف المعمارية)، في **مجلة البحوث الحضرية**، كلية التخطيط العمراني والإقليمي، جامعة القاهرة، مج26، أكتوبر 2017. [53-72]
- حسن هادي حسن، "التأويل العلاماتي لزخارف المقرنصات الإسلامية"، في **مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية**، جامعة واسط، مج3، العدد42، 2021. [744-766]
- حمدوش زهيرة، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني– دراسة أثرية فنية، ج1، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر2، 2016-2017.

- ريد هربرت، الفن والصناعة، أسس التصميم الصناعي، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم سيد، محمد محمود يوسف، عالم الكتب، القاهرة، 1974.
- عبد آل عبد الله محمد طلال، "التنوع في ريازة الأفاريز الزخرفية الهندسية للمئذنة الحدباء في الجامع النوري الكبير"، في **مجلة الفنون والعلوم التطبيقية**، جامعة دمياط، مج9، العدد3، يوليو 2022. [77-86]
- عولمي محمد لخضر، " فن البلاطات الخزفية المعمارية في المغرب الإسلامي"، في **كتاب دراسات في الآثار الإسلامية**، المؤلفات للطباعة والنشر، حمام الضلعة، المسيلة، 2022، [458-475]
- مبادئ التكوين المعماري.
- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%B2%D8%A9

الصور المدعمة للورقة البحثية مقتبسة عن:

- محمد لخضر عولمي، " فن البلاطات الخزفية المعمارية في المغرب الإسلامي"، في **كتاب دراسات في الآثار الإسلامية**، المؤلفات للطباعة والنشر، حمام الضلعة، المسيلة، 2022، [458-475].

https://www.syr-res.com/article/9698.html

https://imamhussain.org/arabic/26566

قراءة تحليلية لإسهامات المدرسة الفرنسية في دراسة الزخرفة الإسلامية بالجزائر "جورج مارسي Georges Marçais" أنموذجا

لعناني صلاح الدين*

مقدمة

تعتبر دراسة الزخارف المنفذة على العمائر والمشغولات ركنا أساسيا في دراسة آثار البشرية جمعاء، كونها تمثل مصادر مادية شاهدة على عراقة التفكير الإنساني الذي تفاعل مع الطبيعة في سبيل تحسين نمط حياته، ولذلك يمكن اعتبار الزخرفة تعبيرا عن رقي الانسان ومظهرا ماديا مبرزا لتطور فكره وتعبيرا عن حالة ونمط حياته الذي تجاوز مرحلة حماية وجوده.

حظيت المواضيع الزخرفية بالجزائر على اختلاف الحوامل التي جُسدت عليها بالعديد من الدراسات العامة والمتخصصة، وكان الفرنسيون أغلب وأبرز من اهتموا بتصنيف نماذجها، وتتبع مضامينها قصد فهم الفكر التعبيري للفنان الجزائري المسلم لضمان حدود تفاعله الحضاري، غير أن مرجعية الفنان للإسلام جعلت من أفقه التصوري مرتبطا بمواضيع قلَّما يفهمها الغربيون البعيدون عن التوحيد وعن الإسلام، وهو مالم يجدوا له مقابلا عند فنانيهم وطرزهم الفنية، ما اضطرهم إلى التوغل في عمق الحياة الإسلامية لفهم المنطلقات الفنية قبل السعي وراء فهمها، وهو ما انتبه له "بيركهارد Burckhardt" أحد أهم من ناقشوا دلالية الفن تعبيرا ودلالة.

وليس أنموذج دراستنا المستشرق "**جورج مارسي Georges Marçais**" بأقل فهما من "بيركهارد Burckhardt" في هذا الشأن، وهو أحد أضلاع المشروع الفرنسي في دراسة التراث المعماري الفني الجزائري، شأنه شأن العديدين ممن كانت اختصاصاتهم سبيلا للزج بهم في إنجاح معادلة توطيد الاستيطان وإطالة مدته ولما لا تثبيته، وكيف لا وهو من اعترف علنا بموقع تلمسان وآثارها في حياته، وما مثلته من تغير جذري لمسيرته، وهو ما جعله يُقدِم على دراسة كل شبر فيها، بدليل ما تشهد عليه مؤلفاته التي نسعى للتدقيق فيها قصد استنتاج مدى مساهمته في دراسة الزخرفة الإسلامية الجزائرية من عدمه؟ خاصة مع تقلُّده لمناصب جعلته على مقربة من خزائن

---

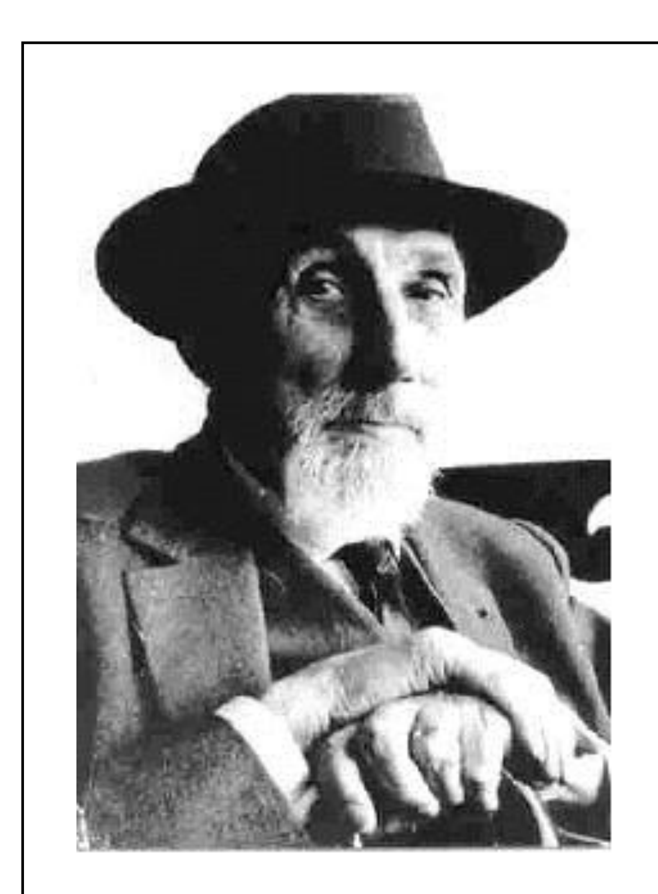
* لعناني صلاح الدين، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2

laananisalaheddine@gmail.com

التحف والوثائق المثبتة لتاريخ وآثار الجزائر، إضافة إلى التسهيلات التي لطالما لقيها الباحثون الفرنسيون من الهيئات العسكرية الفرنسية تحفيزا لهم على دراسة الموروث الجزائري.

01-التعريف بشخصية "جورج مارسي Georges Marçais"

وُلد البحّاثة المستشرق **"جورج مارسي Georges Marçais"** في الحادي عشر من شهر مارس سنة 1876م بمدينة رين الفرنسية، وتعود أصوله إلى عائلة يميزها الانتماء المتجذر في الفن والأدب، وهو ما تترجم في بداية حياته أين احترف الرسم، ما أهله للدراسة والتخرج من مدرسة الفنون الجميلة بباريس والتدريس فيها من بعد ذلك، ويُعد أحد أهم الفرنسيين الذين اهتموا بدراسة المخلفات المعمارية والفنية الإسلامية بالجزائر، إضافة إلى شخصيات أخرى حسبما تدل عليه أعمالهم البحثية الفنية مثل "ريكار Ricard" و"غاستون ميجون Gaston Migeon"، "هنري صلدان Henri Saladin" و"تيراس Terrasse" و"غولفن Golvin"، وهو ممن استعانت بهم السلطات الكولونيالية في إنجاح مشروع الاستكشاف العلمي للجزائر " L'exploration scientifique de l'Algérie" رفقة عدد كبير من المختصين في مجال الآثار والعلوم المساعدة له، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تخصصه في الدراسات التاريخية الأثرية الإسلامية بعد توغله في تفاصيل الحياة الإسلامية الجزائرية تاريخا ولغة وقِيماً بعد الإقامة مطولا بتلمسان، وهو ما يشهد عليه موضوع أطروحته المناقشة بجامعة السوربون عام 1909م والمعنونة بـ: **العرب في بلاد البربر من القرن الحادي عشر إلى القرن الرابع عشر Les Arabes**



جورج مارسي (1876 - 1962)

المصدر:
https://www.babelio.com/auteur/Georges-

en Berbérie du XI^e au XIV^e Siècle، وقد مكنه مشروع أطروحته من الحصول على مادة علمية غزيرة بشهادة أقرانه، وهو نفسه الحافز الذي دفعه صوب التأليف حول العمارة والفنون الإسلامية.

يمكن اعتبار زيارته إلى مدينة تلمسان بمثابة المنعرج الحقيقي في حياته؛ كونها السبب الرئيس الذي جعله يختص في الدراسات الأثرية (المعمارية-الفنية) الإسلامية، لدرجة أنه في تقديمه لمقاله الصادر بالمجلة الإفريقية عام 1937م قال: بأنه لو يكتب مذكراته فإنه سيعمل على تخصيص فصل خاص عنوانه **Tlemcen ou l'initiation** [1]، كما لعب شقيقه "وليام مارسي" الذي كان يشغل منصب أستاذ في المدرسة الإسلامية بذات المدينة دورا هاما في شروعه في مرحلة التأليف، والتي كان مستهلها كتاب حول العمارة الإسلامية بتلمسان عام 1903 م.

بعد رحيله إلى قسنطينة مارس مهنة التدريس بالموازاة مع إنجازه لأطروحته التي كانت بابا للتعرف على خصوصيات المجتمع الجزائري، وهو ما أهله من بعد ذلك لشغل أول كرسي لعلم الآثار الإسلامية بكلية الآداب بالجزائر عام 1929م، ليُعين بعدها في نفس السنة مديرا لمتحف الآثار والفنون الإسلامية بالجزائر، أما في عام 1935م فعُيّن مديرا لمعهد الدراسات الشرقية.

تحصل المستشرق الفرنسي على جائزة الجزائر الأدبية الكبرى عام 1952م، ولطالما عبّر عن ولعه بالعمارة الإسلامية وبمدينة تلمسان لغاية وفاته يوم 20 ماي عام 1962م.

02- إسهامات المدرسة الفرنسية في دراسة الزخرفة الإسلامية بالجزائر

اعترف أحد أعمدة الدراسات التاريخية-الأثرية بالجزائر الفرنسي "بيربروجر Berbrugger" عام 1856م خلال تقديمه للعدد الأول من "**المجلة الإفريقية Revue Africaine**"، بصفته أول رئيس "**للجمعية التاريخية الجزائرية Société Historique Algérienne**"، والمشرفة على نشر أعداد المجلة بأن: الفرنسيين عملوا فور وصولهم إلى الجزائر عام 1830م على إدخال ونشر نظمهم ومناهجهم العلمية والأدبية والفنية بها، عبر إنشاء مدارس وجمعيات خيرية ومكتبة عمومية، مع منح الإذن بالشروع في التنقيبات الأثرية والتقصي منذ 1831م، أين سُمح لأول مرة لعالم الآثار "شيافي SCIAVI" بالتنقيب في المنازل والحدائق العامة[2]، ليؤكد بعدها بعدة سنوات

[1] **MARÇAIS** (Géorges), Tlemcen ville d'art et d'histoire, ***Revue Africaine***, Volume 79 (01), A Jourdan Libraire, Alger, 1937, pp 28-857.

[2] **BERBRUGGER** (Louis Adrien), (Introduction du 1^ER Volume), ***Revue Africaine***, Volume 01, A Jourdan Libraire, Alger, 1856, p 04

-(ما يقارب 74 سنة)- "ستيفان غزال Stéphane Gsell " هذا الكلام، مع توضيح لمساعيهم العلمية بالجزائر خلال تقديمه هو الآخر للكتاب الجماعي الذي جمع أعتى مؤرخي المدرسة الكولونيالية، بمناسبة مئوية (Centenaire) وجودهم بأرض الجزائر من أمثال: Yver وEsquer والأخوان Marçais وBraussaud وBel وAlbertini وBraudel وLeblanc... إذ لخص الغاية الفرنسية من دراسة التاريخ الجزائري وهدف مؤلفاتهم حين قال أن: الحملة على مدينة الجزائر المتبوعة بفتح التراب الجزائري قدمت للمؤرخين مهام جديدة، بل فرضتها عليهم، وقد تلخصت إصدارات السلسلة الموسومة بـ: **مجموعة ذكرى الاحتفال بالمئوية** في مسارات تأليفية مصنفة متخصصة منها مسار خاص بالدراسات الأثرية والتاريخية هي:

I. Institution Politiques, administratives et financières de l'Algérie-politique indigène.
II. Inventaire scientifique et mise en valeur du sol.
III. Etudes géographiques.
IV. Etudes archéologiques et historiques.
V. Vie intellectuelle et artistique-instruction publique.
VI. Archéologie et histoire

ليضيف قائلا أن معرفة الماضي ضرورية جدا لمتطلبات الحاضر، وهو في الحقيقة إفصاح منه عن طبيعة الإرادة في قراءة واستقراء تاريخ الجزائر بعقول فرنسية، وضبط تفسيره وصياغته حسبما يخدم أيديولوجيتهم ومتطلباتهم[1]. ليوضح في خضم مقدمته أهم الواجبات المفروضة عليهم كمؤرخين مساهمين في ضمان السيطرة التامة على الجزائريين حين قال بأنه لا يمكن للفرنسيين أن يكونوا أسيادا في كل مكان إلا إذا استطاعوا إخضاع الجزائر لاستيطان أوروبي كثيف، وهو في الحقيقة ملخص عن المنطلق العلمي التأليفي بالنسبة لترسانة المؤرخين الفرنسيين لضمان الديمومة والاستفادة من تجارب من تعاقبوا قبلهم على حكم البلاد، وبالأخص من أجدادهم اللاتينيين، خصوصا مع فكرتهم السائدة عن تاريخ الجزائر الذي يعُدونه تعاقبا لأنظمة أجنبية[2].

كل ذلك عنى بالضرورة محاولة إخفاء أهم المعالم الشخصية الجزائرية الممتدة عبر الفترات التاريخية المختلفة؛ من عهد ما قبل التاريخ، القديم والوسيط، فمارس سياسة التشويه والتزييف في محاولة منه لتطبيق سياسة الأفكار

[1] **ALAZARD**, **ALBERTINI et Autres**, Histoire et Historiens de l'Algérie (1830-1930), librairie Félix Alcan, Paris-France, 1930, pp 01-02.
[2] **ALAZARD**, **ALBERTINI et Autres**, Op-Cit, pp 01-02.

الإلغائية الإقصائية، لأن كل ما يرمز للتاريخ **المحلي والإسلامي** عبر مختلف الشواهد المادية خاصة، كان من شأنه أن يقف عائقا أما تنفيذ مخططاته التوسعية الثقافية-العسكرية، إضافة إلى عمله على ضمان تفعيل مخطط محاربة الإسلام واللغة العربية لكونهما يتصلان بمقومات الفرد الجزائري، وكل ذلك بهدف إخضاع الجزائر ثقافيا كما كان له إخضاعها جغرافيا، وهذا ما جعل الاهتمام الفرنسي بالتاريخ منذ أن وطئت قدماه أرض الجزائر بإلغاء الحقب التاريخية التي لا تخدم مشروعه الكولونيالي في الجزائر، ومن ذلك العصور الإسلامية التي اعتبرها "غوتيي Gautier" أحد أبرز مؤرخيهم عصورا مظلمة[1]، إذ إدعى مؤلف الكتاب بأن عصر حكم المسلمين بشمال إفريقيا كان قرونا مظلمة من التخلف الحضاري والتقوقع الفكري، والحقيقة أن كتابه قد أبان عن حقد واضح ضد الإسلام، وهو أمر ليس بالجديد بالنسبة للمدرسة الفرنسية، فهم لطالما عملوا على مشروع "نصرنة" الشعوب التي احتلوها، بمعية "البابا" ضمن مشروعهم الرامي لنشر تعاليم الكتاب المقدس عندهم، والذي كما يعلم المسلمون قد حُرف وأُخرجت نصوصه وفق مقاساتهم وتوجهاتهم الأيديولوجية الخادمة لمساعيهم التوسعية وفرض السيطرة.

ويمكن تلخيص غاية المدرسة الفرنسية عبر تحليل ما تضمنه كتاب "فيرو Feraud" و"هورغون Heurgon "؛ حيث نلحظ بأنهما في حديثهما عن الفترة الوسيطة الإسلامية بالجزائر حاولا إبرازها على أنها فترة اضطراب وفوضى واضمحلال للموروث الحضاري الروماني البيزنطي بشمال إفريقيا وحتى ببلاد المشرق، واعتبارها عصورا مظلمة مثلما أدت إلى انقطاع الصلة عن المدنية بعد فرض الإسلام كرها بالسيف، واجتهدوا في إضعاف منجزات المسلمين عبر إظهارهم على أنهم مخربين، مستدلا بما كان من الهلالين الذين عدّهم على أنهم سبب تقويض أركان الحضارة وانهيارها وانتشار البداوة، وهو ما عنى بشكل مباشر تدجين العقول الجزائرية وغرس أفكار الاستسلام في أذهانهم، تصل إلى حد إنكار الذات، ومن ذلك سعيهم الدؤوب في محاربة اللغة العربية وتدريس الفرنسية محلها لتسهيل قراءة مؤلفاتهم والتطبع بأفكارهم ضمن مخطط استعماري ممنهج[2].

---

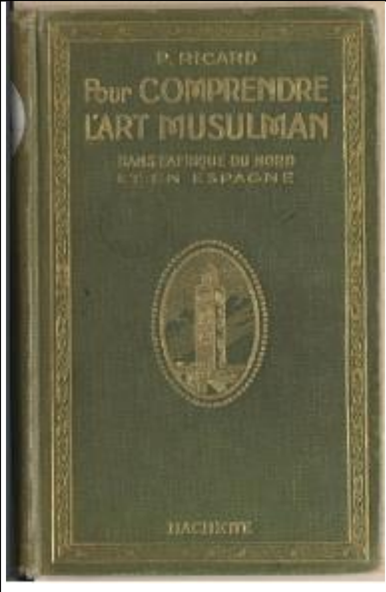
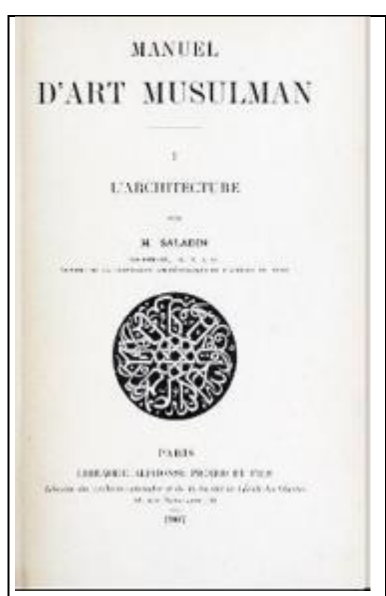
[1] للاستزادة حول الموضوع؛ ينظر:

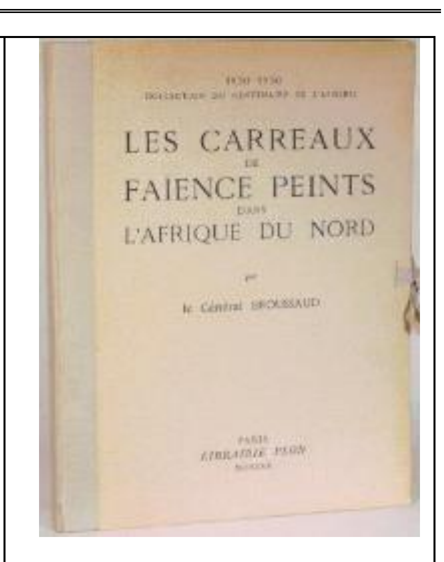
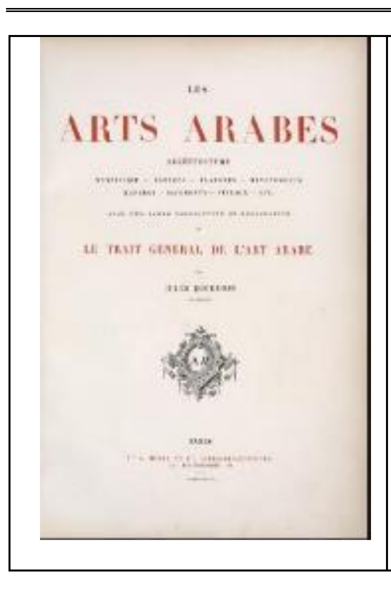
GAUTIER (Emille Felix), l'islamisation de l'Afrique du nord, les siècles obscurs du Maghreb, édition Payot, 106 boulevard st germain, Paris-France, 1927.

[2] MERCIER (Ernest), Histoire de l'Afrique septentrionale depuis les temps reculés jusqu'à la conquête française 1830, T II, Ernest Leroux éditeur, Paris-France, 1868, p 17.

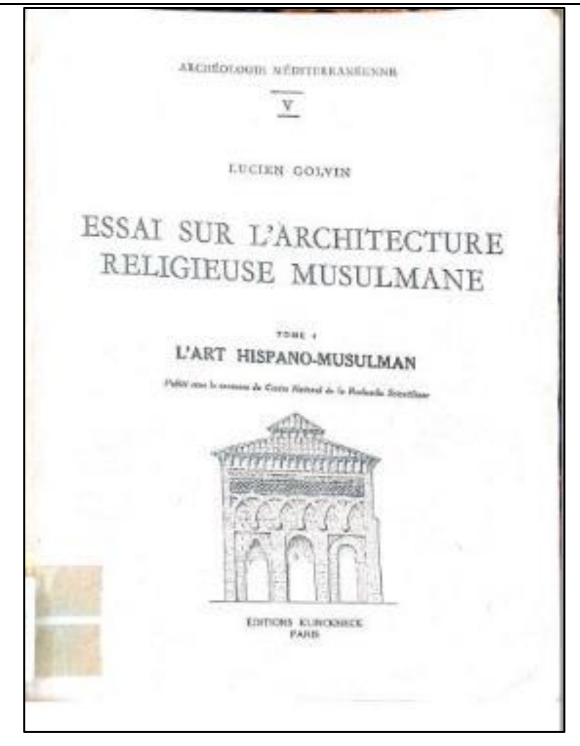
HEURGON (Jacques), L'œuvre archéologique française en Algérie, Bulletin de l'association Guillaume Budé: lettres d'humanité, Numéro 15, décembre 1956, p 04. Téléchargeable sur le site: www.persee.fr.

غير أنه في المقابل لا يمكن بأي وجه إقصاء المدرسة الفرنسية بشكل كلي من مساهمتها القيمة في دراسة الآثار الإسلامية بالجزائر، مع تأكيدنا على ضرورة التنقيح والتدقيق قبل الأخذ منها تفاديا للسقوط في خبايا أيديولوجيتهم، وهو ما تؤكده العديد من الدراسات المتخصصة في العمارة والعمران والفنون، ولعلنا في هذا المقال سنحاول إبراز هؤلاء الذين كانت لهم اجتهادات في حقل الدراسات الفنية الزخرفية، خصوصا مع النماذج العديدة التي ماتزال شاهدة على روعة الفن الإسلامي بالجزائر، إذ نذكر من بين أهم المستشرقين الذين حاولوا إماطة اللثام عن خبايا الفن والزخرفة بعمائر وفنون الجزائر:

		
يُعد بحق أحد الكتب المتخصصة في دراسة الفنون الصغرى باختلاف أنواعها وتفاصيلها الفنية، وكان للزخرفة الجزائرية الإسلامية نصيب في تحليلاته الدقيقة عبر تتبع نماذج وُضعت موضع التحليل والمناقشة.	ناقش المؤلف أهم مميزات الفن الإسلامي المجسد على مختلف العمائر والتحف الفنية بالمغرب الإسلامي والأندلس، انطلاقا من تتبع مسيرة تطوره تاريخيا وجغرافيا منذ أزمنة سحيقة، وهو ما مكنه من وضع أليات ودلائل لفهم حقيقة الفن الإسلامي المغربي-الاسباني.	كتاب تخصص في تصنيف وإبراز التأثيرات الفنية بين مختلف المدارس الفنية القديمة، مع تركيزه في الفصل الثالث على المدرستين المغربية والاسبانية، والتي نالت الزخرفة حظا وفيرا في تحليلاته ونماذجه المدروسة منذ عهد دول الخوارج.

هو المرجع الأساسي لدراسة البلاطات الخزفية في شمال إفريقيا، والوحيد الذي له تصنيفات دقيقة، وهو على قسمين: أول تناول فيه أصول ونشأة البلاطات الخزفية عبر مختلف العصور، مع ذكر خصائص كل نوع (الشكل، مواد الصناعة...مراكز صناعتها كالتونسية الإيطالية، الهولندية)، مع تركيزه في دراسته على البلاطات التي في الجزائر وقسنطينة مع ذكر أماكن تواجدها. أما القسم الثاني فهو مرفق بنماذج للبلاطات الخزفية مع ذكر نوعها مركز صناعتها قياساتها مكان وجودها.	تطرق هذا الكتاب إلى موضوع الصياغة وأساليب صناعتها وتقنيات زخرفتها بالجزائر وتونس، كما تناول أيضا بعض المصطلحات أو التسميات المحلية الرّائجة الخاصة بأدوات الصناعة والزخرفة.	كتاب تعريفي شامل لفنون العرب المنفذة على عمائرهم، وأهم ما يميز هذا المؤَلّف هو تدقيقه في استخدام العرب للمناهج الهندسية الرياضية في منجزاتهم المعمارية، وهو ما تلخص في التصاميم الزخرفية والكتل الانشائية المعمارية.

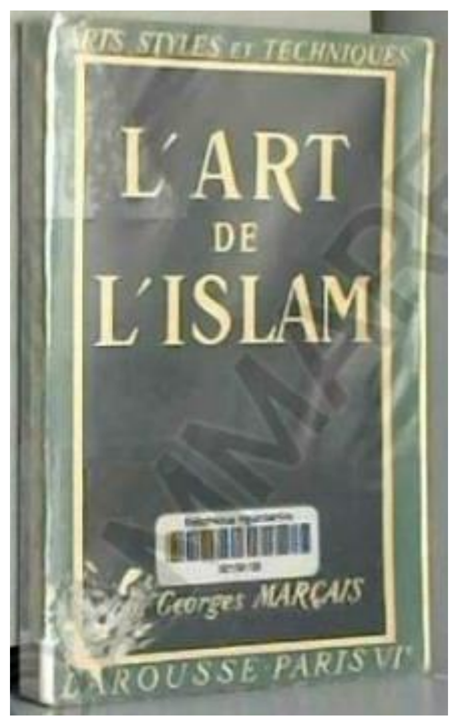
 	
ركز المؤلف في الفصلين الأولين على تتبع تاريخ الفن الإسلامي الأموي في الأندلس، لينتقل بعدها في الفصل الثالث إلى تقصي الفن الإسباني الموريسكي خلال الفترة الممتدة ما بين القرنين 11 و13 هـ تحت حكم ملوك الطوائف والمرابطين، أما الفصل الرابع فكان خاصا بدراسة الخصائص المعمارية–الفنية الموحدية بالمغرب والأندلس، ليخلص في الفصل الأخير إلى إبراز مكانة الفن الإسباني–المغربي في الفترة الوسيطة، مع تدعيمه بالصور والدلائل الشاهدة.	بعد تخصيصه للأجزاء الأولى في تتبع تاريخ الفن الإسلامي عبر عدة مراحل مختلفة بالمشرق والأندلس، خصص الباحث الفصل الرابع للتفصيل أهم الخصائص الفنية والزخرفية التي ميزت الفن الإسباني المغربي، وكان أن تناول بالتفصيل أهم مميزات الفن المرابطي والموحدي على مختلف النماذج التي ما تزال شاهدة على حقبة فنية خالدة، خاصة مع تدعيمه لدراسته بنماذج ومخططات تفصيلية شارحة للإشكالية التي سعى أحد أهم الأثريين في الفترة الكولونيالية المتأخرة لشرحها.

03– قراءة تحليلية لإسهامات "جورج مارسي Georges Marçais" في دراسة الزخرفة الإسلامية بالجزائر

عمل الباحث "**جورج مارسي Georges Marçais**" من خلال مؤلفاته المتنوعة على إبراز خصائص الفن الإسلامي في كامل امتداده الجغرافي بصورة عامة، إضافة إلى استناده إلى المنهجين التاريخي والتحليلي في إجاباته على مختلف الإشكاليات التي عالجها، وهو ما مكنه من الوصول إلى نتائج دقيقة مكنته من وضع تقسيمات نمطية للفن الإسلامي وصلت لحد المرجعية في مجال الدراسات الفنية الاسلامية؛ سواء كان ذلك كرونولوجيا أو نمطيا حسب انتشار الدول الحاكمة بمختلف المجالات الجغرافية بالمشرق والمغرب والأندلس، ذلك لكونه اعتمد منطلق الدراسة الفنية المتخصصة، وهو ما يتجلّى في مؤلفاته التي سعى من خلالها لإبراز الخصائص الفنية الزخرفية التي

سنسعى للتدقيق فيها في المجال الأوسط من بلاد المغرب الإسلامي، وكذلك حين انضوائه (خضوعه) تحت حكم الأتراك وجعله إيالة تابعة لسلطانهم بالباب العالي.

❖ تفصل الباحث من خلال كتابه "**L'Art de l'Islam**"[1] المتخصص في دراسة الفن الإسلامي بوجه عام إلى محاولة إبراز القيمة الفنية المضافة من طرف المسلمين في هندسة الفنون والتزيين، وقد رأينا البدأ به لعنوانه الأقرب في دراسة الفن والزخرفة، مع كونه متأخرا عن كتب سابقة له سنتطرق لها لاحقا.



بداية تطرق لأهم ملامح الفن الإسلامي التي تمثل الزخرفة أحد أبرز سماته التي ميّزته عن باقي فنون الأمم السابقة، وهو ما جعل منه منطلقا في تقسيمه لمختلف المدارس الفنية للعالم الإسلامي، واقتصر في حديثه عن الفنون زمن الخلافتين الأوليين على استمرار التأثيرات البيزنطية والاعتماد على الروافد الشرقية في البدايات الأولى، حتى أنه ركّز على منجزات الأغالبة فقط بالمغرب الأدنى، واعتمادها مرجعا في التأثُّر مع بعض الابداعات المحلية في المجال الزخرفي بحكم الانتماء الأمازيغي (البربري).

استهل الباحث ذكره للزخرفة الإسلامية على العمائر الجزائرية في خضم حديثه عن الفن الاسباني المغربي، حتى أنه ربط فكرة فهم الخصائص الفنية الفاطمية بمنشآت الزيريين والحماديين، خاصة مع جزمه باستمرار التأثيرات الشرقية على عمائر الصنهاجيين المجسدة في واجهاتها المتراصة بأشكال مستطيلة متتابعة، إضافة على اعتماد القبيبات المزينة بالمقرنصات بمقدمة الأبنية والمداخل والتي حسبه يعود لتأثيرات فنون بلاد ما بين النهرين.

أما عما ميز التكسيات والتلبيسات بالجدران فقد شاع استخدام البلاطات الخزفية لوظيفيتها، كما أُرجعت سببية كل تلك الإنجازات الفنية إلى تمتع الفنان المزخرف بمخيلة مُتشبعة بتقاليد محلية، وهو ما ساهم في تكوين شخصية فنية زخرفية محلية، بغض النظر عن مقارنتها الشكلية والنوعية التي بقيت في تواصل دائم مع الروافد المغذية للفن الإسلامي عامة.

لفت انتباهنا تطرق الباحث حين حديثه عن المساجد المرابطية بالمغرب الأوسط: جامع الجزائر، ندرومة وتلمسان استمراره بنسب الطراز الفني إلى المدرسة الشرقية ذات الروافد الساسانية، مع دمج الطراز المورسكي، إضافة

[1] MARÇAIS (Géorges), L'Art de l'Islam, librairie Larousse, Paris-France, 1946.

إلى نمط البساطة في الانشاء والابتعاد عن التكلف في الزخرفة، وهو ما قال عنه "لاغاردار Lagardère" بأنه يرجع بالضرورة لنهج المرابطين الساعين صوب أهداف جهادية أكثر أهمية من تزيين عمائرهم[1] وصلت لحد إهمال عناصر معمارية وظيفية كالمآذن.

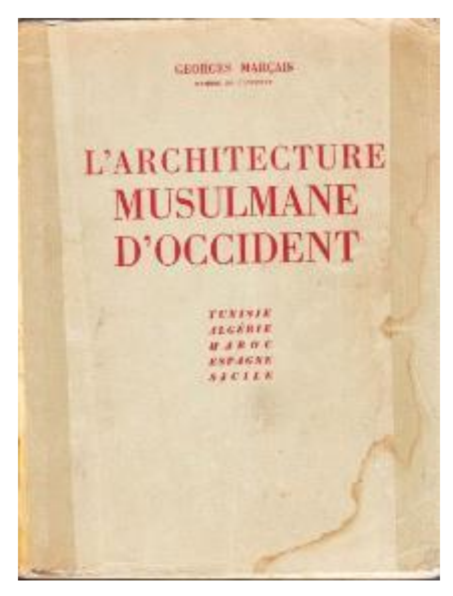
خصّ المستشرق الفرنسي مخلفات الزيانيين بالتحليل أكثر مما سبقها من أثار الدول الحاكمة للمغرب الأوسط، وهو ما جعله يصف بالتدقيق مختلف تفاصيل فنونها المجسدة على مختلف العمائر الدينية والمدنية، مجسدة التمازج الفني بين الفنين الاسباني والمحلي، ما منح ألفة بين رصانة الخطوط الانشائية، والمزيد من البراعة والجمال في التفاصيل الزخرفية المختارة بدقة متناهية، يوحي حسبه بامتداد التواصل الفني الذي عُرف خلال توحيد المغرب الإسلامي زمن الموحدي، وهو ما جعل فنون المرينيين والحفصيين والزيانيين تتلاقى في العديد من التشكيلات الزخرفية مثل: اعتماد أنماط متعددة في الزخارف الجصية، والتدقيق أكثر في الزخارف النباتية التي حظيت بالدقة أكثر مما سق، بينما بقيت الزخرفة الكتابية بالأهمية السابقة كونها تمثل التميز الزخرفي الإسلامي عن باقي الحضارات الشرقية، وهو ما جعل الخطوط التزينية تتفرع إلى أصناف مترابطة مع الزخارف الأخرى الهندسية والنباتية، كما لم يغفل عن منجزات وفنون المرينيين بآخر عواصم المغرب الأوسط رغم اكتفائه بذكرها فقط دون تفصيل دقيق.

❖ كتاب:[2] L'Architecture musulmane d'Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile

[1]LAGARDERE (Vincent), Les Almoravides jusqu'au règne de Yusuf-B-Tasfin (1039-1106), édition L'Harmattan, Paris-France, 1989, pp 109-110.

[2] MARÇAIS (Géorges), L'Architecture Musulmane d'Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, Arts et métiers graphiques, Paris-France, 1954.

يمكن اعتباره كأضخم عمل علمي للباحث، ويمكن تصنيفه في مقدمة المؤلفات الفرنسية والأجنبية من حيث الثراء بالمادة العلمية الأثرية حول بلاد المغرب الإسلامي وإسبانيا، وذلك نتيجة توظيف الباحث لخبرته الميدانية في المواقع الأثرية، واعتماده على أمهات المصادر التاريخية العربية في تتبع كرونولوجيا الأحداث والوقائع التاريخية التي ميزت بلاد المغرب الإسلامي وجزيرة الأندلس، مع تدعيمه بمختلف الخبرات التنقيبية الفرنسية التي أُنجزت بالمواقع الأثرية، وهو ما يسمح لقارئ الكتاب بالاطلاع المسهب على مجمل المنشآت المعمارية-الفنية لكل الدول التي تتابعت في حكم المجالين المغربي والأندلسي.



أولى "**جورج مارسي Georges Marçais**" أهمية بالغة للزخرفة وأنواعها والحوامل المنفذة عليها وطرق تنفيذها بالمغرب الأوسط، وصولا لأهم المواضيع الزخرفية التي شكّلتها، خصوصا مع اعتماده على منهج الدراسة الآنية-الزمانية (Synchronie Diachronie) لتطور العمارة والفنون الإسلامية بالغرب الإسلامي، وهو ما يتضح من دراسة الخصائص الفنية-الزخرفية لكل الدول التي قامت بالمغرب الإسلامي على حِدى، وهو ما مكنه من التدقيق في تفاصيل كل نوع بمنشآت دول المغرب الأوسط بشكل خاص، حيث تطرّق للفنون الزخرفية الزيرية والحمادية في الفصل الثاني مع ادراجهما تحت تأثيرات اللواء الفاطمي، بينما تطرق من بعد ذلك في الفصل الرابع إلى الخصائص الفنية لمخلفات المرابطين عبر مساجدهم الثلاثة بالمغرب الأوسط، في حين خصص الفصل الخامس للدول الوارثة لسلطان الموحدين والتي كان بنو زيّان حكّام المجال الأوسط من بلاد المغرب، أما خلال فترة الأتراك فكان نصيب إيالة الجزائر ما تضمنه الفصل الثامن المخصص لدراسة موروثها بالتفصيل.

نظرا لإرفاق الباحث لمؤَلَّفِه بمختلف المخططات التفصيلية والصور التوضيحية التي دون شك تسمح للمتخصصين من استنتاج أهم التطورات والتأثيرات التي عرفتها الفنون الزخرفية بالجزائر خلال الفترة الوسيطة والعثمانية، يضاف إليها التمكين من ضبط الخارطة التاريخية-المعمارية-الفنية لكامل بلاد المغرب الإسلامي وبلاد الأندلس.

❖ كتاب[1] Les Monuments Arabes de Tlemcen

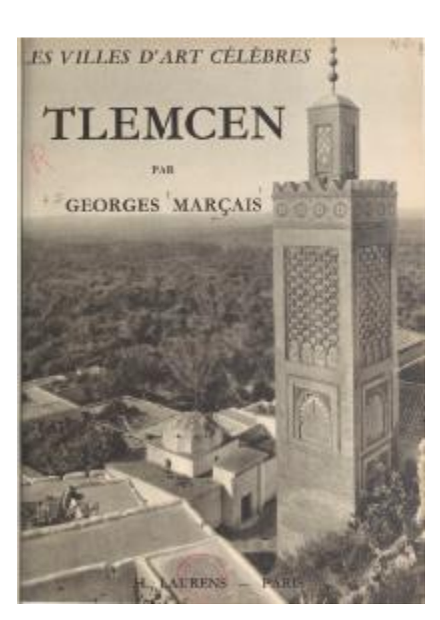
هو واحد من بين كتابين خصّهما "مارسي Marçais" مدينة تلمسان، مع أن الأول كان مناصفة مع شقيقه "ويليام William"، وهو ما يثبت حقيقة مقولته عن مكانة مدينة تلمسان في نفسه، وتأثيرها على مجمل حياته.



يعد الكتاب تعريفا شاملا لمختلف العمائر وخصوصياتها الفنية المنشأة من طرف العرب المسلمين أيام حكمهم لتلمسان خلال الفترة الوسيطة، ولا يخفى على أحد مكانة حاضرة بني عبد الواد في تاريخ المغرب الأوسط عمارة وفناً، وهو ما جعل الباحثَين يتتبعان مختلف المنشآت المعمارية وأهم الخصائص الفنية المنفذة عليها منذ زمن أغادير الإدريسية، مرورا بتاجرارت المرابطية، وصولا إلى ما ميز المدينة خلال السطوة الموحدية، ليركزا بعدها بشكل أدق على ما أنشأ بها من عمائر زيانية، دون أن يغفلا عن المدينة العسكرية المجاورة المرينية "المنصورة".

[1] **MARÇAIS** (William et Géorges), les Monuments Arabes de Tlemcen, Ancienne Librairie Thorin et Fils, Paris-France, 1903.

❖ كتاب[1] Tlemcen



بعد أن فصّل في الفصل الأول في كرونولوجيا الموقع منذ عهد "بوماريا Pomaria"، "أغادير Agadir" خلال الفترة المسيحية والإسلامية، تعمق من خلال الفصول الستة الموالية في شرح وتحليل المخلفات الأثرية-الفنية بالمدينة، عبر التفصيل في مختلف حيثياتها الزخرفية التي ميّزت العمائر، حتى أنه تطرق لمسألة الرحلة التي عرفتها الفنون الزخرفية من الشرق نحو الأندلس مرورا بالمغرب، والتي كانت تلمسان أبرز الحواضر الحاضنة لتلك الروافد الفنية، وهي نفسها القطب الحضاري الذي شهد عودة التأثيرات الموريسكية " L'Art Mauresque" والفن المدجن "L'Art Mudéjar" صوب المغرب أو ما عرف بمصطلح الفن الاسباني-الموركسي.

❖ مقال[2] Les poteries et faïences de la Q'alaa des béni Hamed

بعد تطرقه لمختلف تقنيات الصنع والتزيين المعتمدة في إنشاء البلاطات الخزفية والأواني والتحف الفخارية والخزفية، ذكر الباحث مختلف أنواع الزخارف المنفذة على البلاطات الخزفية، إضافة إلى تحليله لمختلف التزيينات التي تكتسي التحف الحمادية، خاصة مع إرفاقه لصور وملاحق توضيحية.

❖ مقال[3] Les Poterie et Faïences de Tlemcen

أبرز فيه ورشة السيراميك المكتشفة بأغادير، والتي حلل المعثورات المكتشفة بها انطلاقا من تأريخ الفرن، وشكل ونوعية القوالب والمصنوعات الفخارية والخزفية بمختلف خصائصها الزخرفية.

---

[1]MARÇAIS (Géorges), Les Villes d'Art Célèbre **TLEMCEN**, Librairie Renouard H Laurens éditeurs, Paris-France, 1950.

[2] MARÇAIS (Géorges), Les poteries et faïences de la Qal'a des Beni Hammad XI^{e} siècle contribution à l'étude de la céramique musulmane, D-braham éditeur, Constantine-Algérie, 1913.

[3]MARÇAIS (Géorges), Un Atelier de poteries et faiences au Xe siecle de J-C decouvert à tlemcen, contribution a l'etude de la céramique musulmane, D Braham éditeur rue caraman, constantine-Algerie, 1914.

❖ مقال[1] Les Poterie et Faïences de Bougie

أبرز من خلاله خصائص الفخار والخزف المكتشف ببجاية، مع إدراجه لأهم الزخارف المنفذة على المعثورات.

❖ مقال[2] Remarques sur l'esthétique musulmane

❖ مقال[3] Nouvelles remarques sur l'esthétique musulmane

يمكن اختصار تحليل مضمون المقال المنشور على جزئين في أنه جملة من الملاحظات المسجلة من طرفه حول ميزات الفنون اليومية الممارسة في الأوساط الشعبية، عبر ملاحظاته لتلك التي ما تزال تمارس بشكل دوري مع تحسره على تلك التي تصارع الاندثار.

❖ مقال[4] Les Broderies turques d'Alger وهو مقال تناول فيه واحدة من الصناعات التطبيقية بالجزائر خلال العهد التركي وهي التطريز، وقد أبرز من خلاله أهم التقنيات المنفذة في زخرفة المطرزات، مع إبرازه لأهم المؤثرات الوافدة مع دخول الأتراك في هذه الصناعة.

خاتمة

بالرغم من الأيديولوجية الصارخة التي ميزت نهج الفرنسيين في دراسة الآثار الجزائرية، من خلال وضع كل الإمكانات المادية والعلمية في سبيل إنجاح السياسة التبريرية الحضارية، كنوع من الاستدلال الذرائعي لمخلفات أجدادهم اللاتينيين، ما يعني المطالبة بحقهم في الوجود وبالتالي إضفاء الشرعية على الاحتلال، إلا أن المؤلفات العلمية تقف شاهدا على مجموعة من الدراسات القيمة حول المخلفات الأثرية الجزائرية، باختلاف تخصصاتها: المعماري, والفنية... وما ترسانة المؤلفات الخاصة بالباحث "**جورج مارسي Georges Marçais**" التي سعينا من خلالها إلى إبراز مساهمته في إثراء مجال الدراسات الزخرفية لخير دليل على اجتهادات المستشرقين في استخراج ودراسة المخلفات الإسلامية، وهو ما مكننا من الاطلاع عليها ومحاولة تمحيص مضامينها؛ خاصة وأن مؤلفات

[1]MARÇAIS (Géorges), les poteries et faiences de bougie (collection debruge), contribution a l'etude de la céramique musulmane, D Braham éditeur rue caraman, constantine-Algerie, 1916.

[2] MARÇAIS (Géorges), Remarques sur l'esthétique musulmane, ***Annales de l'Institut d'Études Orientales***, vol 4 ,1938, pp. 55–71.

[3]MARÇAIS (Géorges), Nouvelles remarques sur l'esthétique musulmane, ***Annales de l'Institut d'Études Orientales***, vol 6, 1947, pp. 31–52.

[4] MARÇAIS (Géorges), Les Broderies turques d'Alger, ***Revue Ars Islamica***, vol 4, The Smithsonian Institution, https://www.jstor.org/stable/25167034?origin=JSTOR-pdf, 1937.

الباحث تميزت بالتنوع والتعدد، مع أننا حاولنا قدر الإمكان لفت الانتباه إلى وجود الدلائل التحليلية عن الجانب الزخرفي في مختلف منشوراته.

تميزت مؤلفات الفرنسي بالاستناد إلى الدلائل الدامغة عبر الانطلاق من تحليلات ومقارنات ارتكزت أساسا على نتاج أعماله وأقرانه الأثرية الميدانية، ناهيك عن الكم الهائل من المخططات والأشكال التوضيحية والصور المبرزة لمختلف التفاصيل الزخرفية المجسدة على مختلف عمائر الجزائر الإسلامية، وكذلك التحف التي تمكن من اكتشافها ودراستها في كل من عاصمتي بني حماد (القلعة وبجاية)، وموقع "أغادير" الذي يعد النواة الأساسية في النهضة العمرانية التي عرفها الموقع قبل غدوه قطبا حضريا أيام الزيانيين.

يستحيل حسب وجه نظرنا بعد هذا التحليل الضمني لمؤلفات الباحث "جورج مارسي Georges Marçais" التغاضي عنها، وعن حجم مساهمتها القيمة في دراسة الزخرفة الإسلامية الجزائرية، وذلك للكم المعتبر من التحليلات والشواهد التي عاينها خلال فترة إعداده لمؤلفاته، ناهيك عن اعتماده لمنهج تحليلي محكم، جعل من أعماله مرجعية لكل متخصص، غير أنه يستوجب على المتعمق اعتماد منهج المقارنة مع مؤلفات أخرى وبلغات مختلفة إن اقتضى الأمر لضمان المصداقية في المعلومات، مع وجوب المعاينة الميدانية خاصة للشواهد التي ما تزال شاخصة أو محفوظة.

قائمة المصادر والمراجع

GAUTIER (Emille Felix), l'islamisation de l'Afrique du nord, les siècles obscurs du Maghreb, édition Payot, 106 boulevard st germain, Paris-France, 1927.

MERCIER (Ernest), Histoire de l'Afrique septentrionale depuis les temps reculés jusqu'à la conquête française 1830, T II, Ernest Leroux éditeur, Paris-France, 1868.

HEURGON (Jacques), L'œuvre archéologique française en Algérie, Bulletin de l'association Guillaume Budé: lettres d'humanité, Numéro 15, décembre 1956. Téléchargeable sur le site: www.persee.fr.

ALAZARD, ALBERTINI et Autres, Histoire et Historiens de l'Algérie (1830-1930), librairie Félix Alcan, Paris-France, 1930.

LAGARDERE (Vincent), Les Almoravides jusqu'au règne de Yusuf-B-Tasfin (1039-1106), édition L'Harmattan, Paris-France, 1989.

MARÇAIS (William et Georges), les Monuments Arabes de Tlemcen, Ancienne Librairie Thorin et Fils, Paris-France, 1903.

MARÇAIS (Géorges), L'Art de l'Islam, librairie Larousse, paris-France, 1946.

MARÇAIS (Géorges), Les Villes d'Art Célèbre TLEMCEN, Librairie Renouard H Laurens éditeurs, Paris-France, 1950.

MARÇAIS (Géorges), L'Architecture musulmane d'Occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, Arts et métiers graphiques, Paris-France, 1954.

المقالات

BERBRUGGER (Louis Adrien), (Introduction du 1ER Volume), *Revue Africaine*, Volume 01, A Jourdan Libraire, Alger, 1856.

MARÇAIS (Géorges), Les poteries et faïences de la Qal'a des Beni Hammad XIe siècle contribution à l'étude de la céramique musulmane, D-braham éditeur, Constantine-Algérie, 1913.

MARÇAIS (Géorges), les poteries et faiences de bougie (collection debruge), contribution a l'etude de la céramique musulmane, D Braham éditeur rue caraman, constantine-Algerie, 1916.

MARÇAIS (Géorges), Tlemcen ville d'art et d'histoire, *Revue Africaine*, Volume 79 (01), A Jourdan Libraire, Alger, 1937.

MARÇAIS (Géorges), Les Broderies turques d'Alger, *Revue Ars Islamica*, vol 4, The Smithsonian Institution, 1937. https://www.jstor.org/stable/25167034?origin=JSTOR-pdf,

شخصية الفن الإسلامي من خلال فن الزخرفة

فتيحة خروبي[1]

مقدمة

شخصية الزخرفة الإسلامية؛ شخصية مميزة وفريدة من نوعها باعتبارها تمثل نظرة ايمانية للكون والوجود، فهي تشكل نظرة الفنان المسلم، ويتمثل أسلوب الزخرفة في ابتعادها عن التجسيد والمحاكاة وتجريد الاشكال الطبيعية الى خطوط هندسية بسيطة، وزخارف نباتية وكتابية، ورموز إسلامية تعكس الفكر والتصور الإسلامي للفن، كالشمس رمزا للشروق والتجديد والحيوية، والسيف رمزا للقوة والتحدي، وتمثل الزخرفة ترجمة لثقافة الامة وطاقتها وشخصية معتمدة على المنهج الإسلامي، فهي جاءت لتحقق رسالة إنسانية سامية تعبر عن جوهر الحضارة الإسلامية، حيث خضعت كل الاشكال الزخرفية لروح الإسلام وفلسفته، حيث عبرت عن عقيدة الإسلام خصوصا في زخرفة الجدران، مما أضفى قيمة جمالية وفنية عليها، وهو مانشاهده في جدران المسجد الأقصى وقبة الصخرة حيث أبدع الفنان والمعماري المسلم في استخدامه للزخرفة.

وتمثل الزخرفة أحد الأفكار والطرق، للتعبير عن التجريد في الفن الإسلامي، وذلك من أجل الوصول الى البعد الإيماني الذي ينبع من الاعتقاد بوحدانية الله، حتى أصبحت جزءا من الشخصية الإسلامية، وشكلت توافقا بين الشكل والمضمون، اذ تمثل توجها فكريا فنيا للسمو الى المعاني الروحية.

وهي عنصر مهما في العمارة الإسلامية، وذات خصائص فنية في الأسلوب والتكوين، كما تمثل تشكيلا فنينا ابتعد عن التجسيد والمحاكاة، فتحقق ذلك من خلال تنوع الأشكال الهندسية المتنوعة والمتداخلة كالمربع والمعين والمثلث والدائرة وغيرها من الاشكال، بالإضافة الى استخدام العناصر النباتية المجردة كالأزهار بمختلف أنواعها، والخطوط أيضا.

ولقد عرف المسلمون الفنون جميعها، وكانت الزخرفة من ضمنها، حتى قيل أن الفن الإسلامي فن زخرفي.[2]

[1] خروبي فتيحة، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2، touharch@gmail.com

[2] مها بنت محمد العوض، **الزخرفة في العمارة الإسلامية في الأندلس**، دوريات المؤتمر الثالث لتاريخ العلوم عند العرب المسلمين، 5، -7، ديسمبر، الشارقة، 2017، ص231.

نشأة الزخرفة وتطورها

يعود تاريخ نشأة الزخارف إلى عصور ماقبل التاريخ، حيث قام الانسان القديم بالرسم على جدران الكهوف والمغارات، حيث رسم الحيوانات والطيور التي كان يصطادها أو التي كانت تشكل خطرا عليه، فكانت عبارة عن خطوط بسيطة بدائية زين بها كل ما بحوله، وبمرور الوقت طور استخدماته فاستعان بالأشكال الهندسية والنباتية وحتى الحيوانية، مستخدما بذلك أبسط العناصر الزخرفية عبر فيها عن ابداعاته الفنية، والتي كانت في أغلبها طرز فريدة من نوعه جاء مليئا بالمعاني[1].

عبر التاريخ وانطلاقا من زخارف الكهوف والمغارات مرت الزخرفة بالعديد من التطورات، التي اختلفت من عصر إلى آخر، ومن مكان إلى آخر حتى وصلت الى شكلها الحالي، وكانت قمة تطورها وبروزها بشكل واضح في العهود الإسلامية حيث طورها الفنان المسلم معبرا عن إحساسه بالجمال ضمن المعايير الإسلامية المسموح بها، فشكلت بذلك الحضارة الإسلامية احد أروع الحضارات الإنسانية الكونية، وماأفر زته من تشكل فني دليل على ذلك، وتشكل الزخارف عصب حيوي فيها، وهي من الأفكار الفنية الموروثة، حيث استخدم الفنانونأ المسلمون اشكالا هندسية أساسية استخدمت في الحضارات السابقة كالمثلث والمربع، والشكل الثماني، والذي ظهر في عمارة الكنائس، ولكن الرؤية والرسالة والمعنى اختلف تبعا للنظرة الإسلامية نحو تحقيق بعد ايماني إسلامي، فالفن الزخرفي كان موجودا في الحضارات السابقة، إلا انه أخذ نسقا وبعدا جماليا وروحيا صقله بفكر وفلسفة خاصة به[2].

ويعد الفن الإسلامي أوسع الفنون انتشارا وأطوله عمرا، وتعتبر الزخرفة ضمن هذا الفن واحد عناصره الرئيسية، ولم يعرف الفن الإسلامي عهد الرسول عليه الصلاة والسلام وزمن الخلفاء الراشدين، بالصورة التي عرف بها في الفترات الزمنية اللاحقة، وذلك بسبب انشغال المسلمين بالحروب التي رافقت نشر الدعوة الإسلامية، وبعد انتشار الدعوة واستتباب الامن، والاستقرار السياسي والاقتصادي، بدأت الانطلاقة الحقيقية للفن الإسلامي، والذي استمد منهجه من أصول وتعاليم ديننا الحنيف، والمتعلقة بالقران الكريم والسنة النبوية والعقيدة الإسلامية، والتي شكلت شخصيته الأولى وبدياته[3].

---

[1] رزقي نبيلة، **الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الأوسط والاندلس(7-8هـ/13-14م)**، دكتوراه علوم تخصص علم الاثار والمحيط، قسم الاثار، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2015، ص6،

[2] حسن محمود عيسى العووادة، **فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية حالة (دراسة الوحدات الزخرفية)**، أطروحة ماجستير في العمارة الإسلامية، نابلس، فلسطين، 2009، ص28-30.

[3] صالح ذياب هندي وخالدة خالد الكيلاني، **الفن الإسلامي مفهومه ومعاييره**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، مج46، ع2، الجامعة الأردنية، 2019، ص487

لقد ارتبط الفن الإسلامي في نشأته بالإسلام الذي ظهر في جزيرة العرب وانتشر الفن الاسلامي مع انتشار الإسلام[1]، حيث انتشر من المنطقة التي تمتد من الهند شرقا حتى المغرب والأندلس غربا، ومن آسيا الصغرى شمالا، إلى السودان جنوبا[2].

لقد تبلورت شخصية الفن الإسلامي مباشرة بعد الاحتكاك بفنون الأمم السابقة التي وجدت قبله، مثل شعوب (بلاد الشام، اسيا، بلاد الهند والسند)[3].

ويعتبر الخليفة عبد الملك بن مروان(65-68هـ)، من الأوائل الذين اهتموا بالزخرفة، وذلك حينما اعتنى بقبة الصخرة في القدس، واعطاه جل اهتمامه لتكون رمزا معماريا يحتوي على أرقى أفخم الزخارف الإسلامية، حيث ابتعد عن تصوير كل مافيه روح، حتى أوراق الأشجار كانت تظهر جامدة[4].

-تطور الزخرفة الإسلامية

مرت على العناصر الزخرفية بأربعة مراحل هي:

-المرحلة الأولى: وتبدّأ من القرن الأول الهجري الى القرن الثالث الهجري، وهي المرحلة التي تأثرت فيها الزخرفة بالفنون المحلية والفنون التي كانت سائدة بالمنطقة وماحولها من الحضارات السابقة.

-المرحلة الثانية: وتبدأ من القرن الثالث الهجري وحتى القرن السابع الهجري، وفيها كون الفن الإسلامي شخصيته المتميزة مع بقاء بعض التأثيرات الفنية المحلية من الحضارات المجاورة.

-المرحلة الثالثة: وتبدأ من القرن السابع الهجري الى القرن العاشر الهجري، وهي المرحلة التي تم فيها تبادل العناصر والأساليب الزخرفية على مدى واسع وشاسع، والسبب في ذلك الغزوات الخارجية على البلاد الإسلامية، وتزايد الهجرات بين سكان البلاد الإسلامية، وفيها ظهرت بعض التأثيرات المغولية والصينية على بعض الزخارف الإسلامية.

-المرحلة الرابعة: تبدأ من القرن العاشر الهجري وتمتد الى القرن الثالث الهجري، حيث في فترة الازدهار الأولى نتج عنها زيادة العناصر القريبة من الطبيعة[5].

---

[1] مها بنت محمد العوض، المرجع السابق، ص231، -235.

[2] محمد حسن جودي، **ابتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى**، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 1996، ص9.

[3] عبد القادر بن فضل المحسن الحجازي، **الأصول الفنية للزخارف الإسلامية**، ماجستير في الاثار الإسلامية، كلية الاثار والأنثروبولوجيا، جامعة اليرموك، العراق، ص150.

[4] سهيلة احمد شاهين، **القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية بالمسجد الأقصى كمدخل لاستحداث تصاميم زخرفية معاصرة**، مجلة العمارة والفنون، ع1، جامعة القدس، 2016.، ص5-6.

[5] عبد القادر بن فضل الحجازي، **الأصول الفنية للزخارف الإسلامية**، ماجستير في الاثار الإسلامية، جامعة اليرموك، العراق، 2004، ص193.

اقسام الزخرفة

تنوعت الزخرفة في العمارة الإسلامية وأصبحت من الفنون الجميلة التي تبرز وتميز الفنان المسلم، ومدى ابداعه وتفننه، وتنقسم الى ثلاثة اقسام:

1-الزخرفة النباتية

تعتمد في تكوين مفرداتها على العناصر الطبيعية، وهي عبارة عن زخارف مشكلة من أوراق النباتات والأشجار المختلفة، تأتي بأساليب متعددة بالإفراد أو المزاوجة، والتقابل والتقاطع والتعانق، مع التحوير في أشكال الأوراق والزهور، قد تصل الى حد الإغراق في التجريد، بعيدا عن شكلها الأصلي[1].

ولقد تميزت شخصية الفنان المسلم في تعبيره الزخرفي بين التحوير، والتجريد المطلق، والتكوينات الحرة، والتحوير في الزخرفة النباتية مبدأ أساسي في نقل الطبيعة.

وتعتمد الزخرفة النباتية على نظم معروفة كالتناظر بكافة انواعه النصفي والكلي، والتكرار وذلك بإعادة العنصر الزخرفي عدة مرات، أو توظيف عنصر واحد لعدة مرات، وأسلوب التناوب وهو عبارة عن توظيف عنصرين فأكثر بصورة متناوبة، توزع وفق قواعد فنية دقيقة[2].

2-الزخرفة الهندسية

تقسم الاشكال الهندسية الى ثلاثة اقسام:

-أشكال هندسية محددة التكوين، كالمربع، الدائرة، والمثلث، وهي اشكالا أولية عالمية لا إنكار لوجودها، وهي ارتباط الشكل بالسماء، ومعيارا أساسيا للأشكال المستحدثة الأخرى، وتمثل الثبات والتوازن والتماثل، والبحث عن مثالية الجمال، فالكعبة كمقطع مربع، فإنها تشكل رمزا للدين الإسلامي بكماله وتوازنه[3].

-اشكال حرة مستحدثة التكوين اعتمادا على النظرة المعمارية الذاتية.

-الأشكال المركبة، وهي ذات بعد ذاتي، وبين احترام الاشكال الهندسية

كما ظهرت الاشكال النجمية بمختلف اشكالها في الفن الإسلامي، وذلك لارتباط الفنان المسلم بالسماء، كما ذكرت النجوم في آيات قرآنية كثيرة، مما شكل دافعا للفنان المسلم باستخدام التشكيلات النجمية المختلفة،

---

[1] مها بن محمد، المرجع السابق، ص233.

[2] كامل أحمد محمود كامل، **الرسم الزخرفي والمنظور في الخط العربي**، مطبعة دهب للطباعة، مصر، 2007-2008، ص2-35.

[3] حسن محمود عيسى، المرجع السابق، ص35.

فظهرت النجمة السداسية والخماسية والثمانية، التي تشكل الأكثر استخداما والتي تدل على رمزية السماء والأرض والعرش الإلهي الذي يحمله ثمانية من الملائكة، أما الدائرة فهي ترمز للسماء والكون[1].

3–الزخرفة الكتابية

استخدم المسلمون الخط كعنصر زخرفي، فهو وسيلة للعلم، وعنصر زخرفي جمالي، فأصبح ينمو ويتنوع ويتعدد حتى بلغ أساليب التحويرات الجزئية في حروفه المفردة والمركبة، فالخط هو أقدم وسيلة للتعبير والتمثيل الفني، وبه تتكون الاشكال بكل بساطة، ويمكن أن يكون مستقيما أو متقطعا او منقطا حسب مكان توظيفه.

ليس ثمة فن استخدم الخط في الزخرفة، بقدر ما استخدمه الفن الإسلامي، ولا يوجد خط اوفق للزخرفة من الخط العربي لأن حروفه أصلح من غيره من الخطوط لما فيه من استقامة وانبساط وتقويس، وكذلك الخطوط العمودية والافقية في الخط العربي يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى بحيث تكون تلك الخطوط تتخذ صفة الجمال والاتزان والابداع ولم يكن المسلمون الأوائل في استخدام الخط في زخرفة العمائر والتحف، بل هناك من سبقهم في ذلك من اهل الشرق الأقصى مثل الصينيين الذين كانت لهم كتاباتهم الخاصة وهو نوع قائم بذاته، ولكن استعمالهم للخطوط لم بتلك القدرة الفائقة التي توصل اليها المسلمين في دمج العناصر الكتابية من الخطوط العربية بالزخارف النباتية والهندسية، أحيانا وظفوا الخط في رسم هيئة انسان او على هيئة طير، او انية، ولقد وصل الخط العربي خلال أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل اليه خط اخر في تاريخ الانسان قاطبة[2].

–اقتباس الزخرفة الإسلامية من الطبيعة

لقد اقتبس الفنان المسلم الوحدات الزخرفية من الطبيعة، إذ عرف وحدة النقطة من المطر.

الخط الراسي: الناتج عن تعامد سيقان النبات والنخيل.

الخط الافقي: التقاء سطح الماء بالسماء في الأفق وسطح الماء الراكد.

الخط المتعرج: تلاطم أمواج البحر

الخط الحلزوني: بعض الاصداف والقواقع

الخط المنحني: الكثبان الرملية[3].(يجب إعادة النظر في هذه المعطيات حتى وإن كانت موثقة)

أما الاشكال البشرية والحيوانية قليلة حيث لم تلعب دورا مهما في الزخرفة، كبقية العناصر الزخرفية.

---

[1] كامل احمد محمود كامل، المرجع السابق، 40-62.

[2] عبد القادر بن فضل الحجازي، المرجع السابق، ص255.

[3] مها بن محمد، المرجع السابق، ص231.

أسس التصميم الزخرفي

وهي المبادئ الأساسية في التصميم الزخرفي من أهمها ما يلي:

التوازن: وهي القاعدة الأساسية التي يجب توفرها في كل تكوين وعمل فني زخرفي، فالتوازن يعبر عن تكوين فني متكامل عن طريق حسن توزيع العناصر والوحدات الزخرفية والألوان، والتناسق مع بعضها البعض

التكرار: يشكل التكرار الزخرفي او التتابع، لوحة فنية تكسبها القيمة الجمالية النظامية من طبيعة التكوين وليس من طبيعة الاشكال المستخدمة[1]، وهو من اهم قواعد الزخرفة، يوجد بكثرة في الطبيعة، فتكرار أي وحدة زخرفية، نحصل على تكوين زخرفي بديع وظهر التكرار بشكل غير ممل، حيث يمثل ابداعات الفنان المسلم وظهر ذلك جليا في زخارف الجدران والارضيات والواجهات والاعمدة، والمداخل، وكذلك على الخزف والفخار والزجاج، السجاد وغيرها من الفنون التطبيقية.

-الامتداد والتوسع اللانهائي، فلا حدود للوحة المزخرفة.

-سهولة إدراك النسق الزخرفي، مهما كان متسعا أو معقدا من تداخلات وتشابكات الاشكال مختلفة، فهو تشكيل من وحدات منفردة يتم الادراك بها والاحساس بها، والقدرة على تثبيتها بالعين المجردة[2]

التماثل: وهو التناظر وهو من أهم القواعد التي تقوم عليها التكوينات الزخرفية، حيث ينطبق أحد نصفيها على النصف الاخر، وهي نوعين، تناظر كلي، وتناظر نصفي.

-التناظر الكلي: وهو تناظر عنصرين متشابهين تماما في اتجاه متقابل ومتعاكس.

-التناظر النصفي: يضم العناصر التي يكمل أحد نصفيها، النصف الاخر في اتجاه متقابل الانسجام.

-اللانهائية: تجسدت في الزخارف الهندسية بشكل عام وهي انعكاس للفكر الإسلامي وتعني الديمومة والخلود، حيث حاول المسلم ان ينشئ صورة للعالم المطلق باستمرار[3].

- سمات الزخرفة الإسلامية

1- زخرفة منضبطة بثوابت الإسلام: وهذه الثوابت تتمثل فيما جاء به الإسلام من عقيدة وشريعة منظمة لعلاقة الانسان بالله، وعلاقته بنفسه وعلاقته بالآخرين، وفق قاعدة الحلال والحرام، لذلك كان الضابط الأول لعمل الانسان ومنه العمل الفني، هو العمل للأخرة، دون نسيان الدنيا والتمتع بها[4].

---

[1] حسن محمود عيسى العوادة، المرجع السابق، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص34.

[3] سهيلة احمد شاهين، المرجع السابق، ص12-16.

[4] صالح ذياب، وخالدة خالد الكيلاني، المرجع السابق، ص498.

2- زخرفة متفتحة: فهي زخرفة متفتحة على شتى المذاهب الفنية، فهي زخرفة تتسع لكل المذاهب وتزيد عليها في سعة نظرتها الكونية وعمقها وشمولها، وهي زخرفة كلاسيكية حين تعبر عن التناسق الرائع للأشياء، وورومنسية حين تعبر عن أعماق الانسان المؤمن وعن تجاربه الشعورية المتنوعة التي تنبثق عن الايمان بالله، وواقعية حين تعلن ثورتها الانقلابية على كل القيم المنحرفة عن الصراط المستقيم، وجدانية في تعبيرها عن نظرة الانسان الشخصية المستمدة من تجربته الإيمانية[1].

3- زخرفة مرن تجمع بين الوحدة والتنوع: لقد امتد الفن الإسلامي إلى أقاليم متنوعة، تنوع يصعب ان تجد تحفتيين أو نموذجيين متماثليين، ومع ذلك فهي تتصف بالوحدة، ولعل هذه الوحدة تتضح من خلال عرض صور لمقتنيات مختلفة ترجع الى عصور إسلامية مختلفة، مثلا انية فخارية عثمانية، وأخرى معدنية إيرانية، وقطعة من العاج أندلسية، حيث يشعر الناظر إليها بوحدة أساليبها وانتمائها إلى الفن الاسلامي[2].

4- زخرفة ملتزمة: فهي ملتزمة فكريا وأخلاقيا، لذلك جاءت الزخرفة ملتزمة في مواضيعها، وابتعدت عن زخرفة الكائنات الحية، حفاظا على سلامة العقيدة الإسلامية، وذلك بالابتعاد عن مضاهاة الخالق في خلقه، فكانت معظم موضوعاتها نباتية وهندسية وكتابية.

خاتمة

الزخرفة من الفنون الإسلامية فهي لا تناقض الإسلام، والأخير كذلك لا يحارب أي فن طالما ألا يكون وسيلة إلى الشرك أو الفساد، فالزخرفة الإسلامية وسيلة الى بلوغ مقاصد الإسلام.

الزخرفة الإسلامية ذات سمة واحدة رغم تعدد مراكزها وتباعد أقطارها وظهور التأثيرات المحلية فيها.

تتمثل الزخرفة في الموضوعات الدينية التي تأثرت بروح الإسلام وانصبت أنواعها المختلفة على العمارة والفنون التطبيقية الأخرى

كثرة الزخارف في الفن الإسلامي، لدرجة ان أي قطعة فنية مصنوعة لا تكون خالية من الزخارف بأنواعها، حتى أصبحت الزخرفة من العناصر الرئيسية للفن الإسلامي وارتبطت بكافة انواعه، مثال ذلك ارتباط الزخرفة بالعمارة، الخط العربي، المنسوجات، المصنوعات بمختلف أنواعها.

تنفرد الزخارف الإسلامية بواحدة من اهم الزخارف العالمية في مجال الزخرفة الهندسية من الأطباق النجمية، حيث تعتبر زخرفة إسلامية.

[1] عماد الدين خليل، وخالدة خالد الكيلاني، المرجع السابق498.

[2] المرجع نفسه، ص498.

قائمة المراجع

-عفيفي فوزي سالم، **نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها**، ط1، دار الكتاب العربي القاهرة.

- رزقي نبيلة، **الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الأوسط والاندلس(7-8هـ/13-14م)**، دكتوراه علوم تخصص علم الاثار والمحيط، قسم الاثار، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، 2014-2015.

-حسن محمود عيسى العووادة، **فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية حالة (دراسة الوحدات الزخرفية)**، أطروحة ماجستير في العمارة الإسلامية، نابلس، فلسطين، 2009.

-صالح ذياب هندي وخالدة خالد الكيلاني، **الفن الإسلامي مفهومه ومعاييره**، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، مج46، ع2، الجامعة الأردنية، 2019.

-مها بنت محمد العوضي، **الزخرفة في العمارة الإسلامية في الاندلس**، دوريات المؤتمر الثالث لتاريخ العلوم عند العرب المسلمين، 5-7-ديسمبر، جامعة الشارقة، 2017.

-محمد حسن جودي، **ابتكارات العرب في الفنون واثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى**، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 1996.

-عبد القادر بن فضل المحسن الحجازي، **الأصول الفنية للزخارف الإسلامية**، ماجستير في الاثار الإسلامية، كلية الاثار والانتروبولجيا، جامعة اليرموك، العراق.

-سهيلة احمد شاهين، **القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية بالمسجد الأقصى كمدخل لاستحداث تصاميم زخرفية معاصرة**، مجلة العمارة والفنون، ع1، جامعة القدس، 2016.

- كامل أحمد محمود كامل، **الرسم الزخرفي والمنظور في الخط العربي**، مطبعة دهب للطباعة، مصر، 2007-2008.

الزخارف النباتية على المشغولات الخشبية بالمغرب الأوسط من نهاية القرن 3هـ/9م الى 8هـ/14م

ذهبية محمودي[1]

1–مقدمة:

لا شك أن اليد الفنية الإسلامية، قد أنتجت الكثير من المشغولات الخشبية المختلقة، ولكن للأسف فقد الكثير منها، ويرجع ذلك الى قابلية الخشب للتلف السريع، حيث كانت الفترة الممتدة من نهاية القرن 3هـ/9م الى 8هـ/14م بالمغرب الأوسط حقبة خصبة للإنتاج الفني على مادة الخشب، تشهد على ذلك نماذج عديدة لا تزال تحتفظ بها مختلف المتاحف الوطنية، ولقد اطلعت عليها وهي من الناحية الفنية في غاية الدقة من الصنع والجمال الفني، الذي تنوع بين الزخارف النباتية، الهندسية والكتابية.

ومن خلال هذه الورقة البحثية، سأسلط الضوء على الزخارف النباتية التي سادت هذه المشغولات بغرض حصر عناصرها وأساليب تنفيذها ومميزاتها، وأهميتها في ابراز الطراز الفني، الذي كان سائدا آنذاك، وللتوصل الى النتائج المرجوة نطرح الاشكالية التالية:

ماهي العناصر الزخرفية النباتية التي نفذت على المشغولات الخشبية بالمغرب الأوسط، وما مميزاتها؟ بداية من نهاية القرن 3هـ/9م الى 8هـ/14م.

تتطلب هذه الاشكالية الدراسة الميدانية، التي نقف من خلالها على أهم الزخارف النباتية التي لاتزال تحتفظ بها بعض النماذج من المشغولات الخشبية المتوزعة على مختلف المتاحف الوطنية، حيث تم زيارة كل من المتحف العمومي للآثار القديمة بالجزائر، متحف تلمسان، ومتحف قسنطينة، وزيارة ضريح سيدي عقبة أين يوجد أحد الأبواب لهذا الأخير وبالضبط بجامع سيدي عقبة ببسكرة.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فيتمثل في المنهج التاريخي، وذلك لتتبع الفترات التاريخية لهذه المشغولات، والمنهج الوصفي لوصف الزخارف النباتية الموجودة عليها.

حيث تم احصاء النماذج المتبقية من هذه المشغولات وهي كالتالي:

- باب ضريح سيدي عقبة ببسكرة
- ابواب الجامع الكبير بقسنطينة
- منبر الجامع الكبير بالجزائر

[1] ذهبية محمودي، معهد الآثار جامعة الجزائر 2،

- باب المدرسة التاشفنية بتلمسان
- أفاريز من سقف جامع سيدي الحلوي
- ابواب جامع سيدي بلحسن
- باب من العهد الوسيط غير مؤرخ بمتحف قسنطينة

وبعد الدراسة الوافية تم حصر بعض النتائج المتوصل اليها من خلال هذا البحث.

2-الزخرفة النباتية:

لعبت الموضوعات النباتية وعناصرها دورا هاما في زخرفة الفنون والمنشآت الإسلامية، فقد زينت الجدران الداخلية للقاعات وعلى واجهات المحارب سواء كانت محفورة في الجص أو في الخشب، أو في الحجر، أوعلى شكل كسوات من الفسيفساء الخزفية[1]، وتعتمد هذه الزخارف النباتية أساسا على التوريق (الرقش العربي) الذي يرجع المستشرقون تطوره إلى مقياس أساسي هو الفن الكلاسيكي، غير أن هذا الفن كان يمضي متأثرا بالثوابت الدينية والقيم القدسية التي رفدت النشاط الفكري والفني وكانت أساسا له، حيث إنصرف شيئا فشيئا عن تصوير الأشياء بذاتها.

والرمزية في الفن هي إصطلاح إستعمله المستشرقون أيضا لتفسير هذا الإنتقال أي الإنتقال من التشبيه إلى التجريد، إذا لم يكن الفن عند العرب صفة بيانية أو تعبيرية وإنما هو تعبير عن حركة داخلية تربط الإنسان بخالقه، هذه الحركة حركة حضارية أو تأسيسية دعمتها حركة أخرى خارجية فرضتها التعاليم التي إنطلقت من تفسير متشدد للأحاديث وعن تأكيد للفارق الكبير بين الإنسان والله وتصور الإنسان وعجزه عن مضاهاة الله.

لقد تطور الخط متجها نحو الرقش بسبب الأهمية البالغة التي أعطيت له، إذ إرتفعت مكانته لإرتفاع مضمونه القدسي في كتابة القرآن وآياته بسبب تراجع التصوير التشبيهي، ولقد بدت بوادر هذا التحول واضحة منذ بداية الفن الأموي، ففي واجهة قصر المشتى النحتية تتداخل الكائنات الحية والزهور والأوراق لكي تأخذ أشكالا شبه مجردة ضمن نطاق زخرفة لم تصل بعد إلى حدود الرقش، كما يتضح ذلك في أعمال الفنانين في سوريا والعراق والذين صوروا المخطوطات مثل: مخطوط كليلة ودمنة.

أما الرقش الهندسي (الخيط) فيعتمد على أحد الأشكال الهندسية الأساسية المثلث والمربع والمخمس، والتي تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها أشكالا لا حصر لها [2]

[1] أسامة نحاس، الوحدات الزخرفية الإسلامية، ج 4، ط 2 القاهرة، ص، ب من المقدمة.
[2] عفيف بهنسي، الفن الإسلامي لدار، طلاس، للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1986 ص 96-99

أما "بشر فارس" نقلا عن "عفيف بهنسي" فيفسر الرقش على أسلوبين: أسلوب يغلب عليه الحساب ويطلق عليه اسم (الخيط) وأسلوب تغلب عليه العفوية والاسترسال يطلق عليه اسم (الرمي)، ولا يوجد فرق كبير بين الأسلوبين إذ يقول: ((وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر على حين أنهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثل إلى الشعور بل هما يأتلفان حتى التعانق والملامسة))[1]، في حين يرى "على اللواتي" أن فن الرقش العربي هو منظومة من الأشكال والخطوط والتقنيات المتنوعة يمكن إرجاعها إلى وحدات تشكيلية أساسية كالأزهار والنخيلات والأشرطة والأشكال الهندسية المعروفة ونرى هذا جليا في الحشوات الجصية بسامراء، كما كانت هذه الزخرفة تتواجد في القصور مع التصاوير وحتى التماثيل، مما يشير إلى أن الفن الزخرفي لم ينشأ كرد فعل على التصوير، ولكنه تطور على هامشه مؤسسا إتجاها خاصا، باحثا عن حيز تشكيلي جديد [2].

بينما" أبو صالح الألفي" فيقول عن الرقش العربي هو ما يطلق عليه إسم الأرابسك والأرابسك كلمة مصدرها "العربي" وهو الفن العربي الزخرفي الفني والمعماري الذي إنتشر في جميع أنحاء العالم الإسلامي وأصبح مرجعا ونموذجا لسائر الفنون الزخرفية التجريدية المتطورة التي تحفل بها مختلف المنشآت المختلفة، فهو لدى الفنان المسلم إيقاع بصري للتعبير عن إيقاع التوازن، وعن جدلية الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة، ذلك المزيج من صور النبات المحورة، والتكوينات الهندسية، والخط العربي، إنما هو التعبير المباشر عن وحدة الوجود الذي لأحد في داخله للتنوع[3].

ولقد إعتمد الفنان في أسلوبه الزخرفي هذا، الأسس الرئيسية التي يقوم عليها فن الزخرفة: التوازن والتقابل والتماثل، فأتجه الفنان إتجاها جديدا يؤمن به وهو أن الفن لم يعد لخدمة الدين كما كان قبل الإسلام، ولكن ينبغي أن يكون في خدمة الإنسان في هذه الدنيا ليخفف عنه بعض المتاعب والقلق الذي ينتابه خلال يوم من العمل المرهق، وأهم العناصر التي سادت هذه الزخرفة ورقة الأكانتس والمراوح النخيلية وأنصافها والفروع المتموجة والسيقان والأزهار4، ونفس هذه العناصر النباتية نقشت على التحف الخشبية بالمغرب الأوسط.

---

[1] نفسه، ص 99.

[2] علي اللواتي، خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي، الفنون الاسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في اسطنبول، أبريل، نيسان، 1983، دار الفكر، دمشق 1998م، ص 89

[3] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة ب، ت، ص 168. أنظر أيضا: محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد بغداد، 1969 ص 67.

[4] محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي وخصائصه، مطبعة أسد، بغداد، 1969، ص 67

2-1-المراوح النخيلية:

يقصد بالمروحة النخيلية في المصطلح الفني جريد النخلة وسعفها الذي أستعمل إلى جانب جذوعها في كثير من الأغراض النباتية المبكرة والبسيطة[1].

ويبدو من شكلها العام بأنها عنصر زخرفي قصد به تمثيل النخيل وقد عرف هذا العنصر منذ العصور القديمة في العراق وبلاد فارس وأستعمله الساسانيون والبيزنطيون، حيث ورثه عنهم المسلمون، فطوروا أشكاله القديمة، وإبتكروا أشكالا جديدة منه وقد حظي هذا العنصر بعناية الفنان المسلم، فأستعمله في معظم أعماله الفنية ويشهد على ذلك ما نراه في معظم الزخارف الجدارية التي وصلتنا من بغداد[2].ولعل خصائص هذا العنصر هي التي جعلت الفنان المسلم يتجه إليه إذ يمتاز بتنوع أشكال المروحة النخيلية نفسها وقابليتها على التكيف والملاءمة مع المساحة المخصصة للزخرفة مهما اختلف شكلها أو حجمها بالإضافة إلى أنها تؤلف الأشكال المتناظرة والزخارف المتماثلة، وهو ما يحقق رغبات الفنان المسلم الذي شغف بذلك، خاصة وأن مثل هذا التناظر والتماثل يساعد على ضبط الزخارف والمساحات الكبيرة أو الممتدة فلا يترك فراغا بينها[3] وهي رغبة كانت عند الفنان بأن يملأ الفراغ بأنواع مختلفة ومتنوعة من العناصر، ولقد كانت لبراعة الفنان في تطويرهذا العنصر وتشكيله بصور مختلفة أثر كبير في توصله إلى إبتكار أنواع عدة من هذا العنصر الزخرفي الذي خصص له مساحات غير محددة لنقشه وتشكيله على جميع المواد لارتباطه الوثيق بمحيطه وتعبيره الدقيق عن واقع بيئته(الشكل:05).

أ-المراوح البسيطة:

وهي تتألف من فص واحد ممدد أو ملولب ذي إنحناء خفيف على هيئة اللام (ل) يتدرج من الشكل المفتوح إلى المنغلق، وتتكون من قاعدة وبدن ونهاية تتخذ القاعدة شكل برعم كأسي أو هلالي، أحيانا يكون مخروما وأحيانا غير مخروم، أو تتخذ شكل لسان مفلوق الوسط، في حين البدن يلتوي على شكل لولب منفوخ ينتهي بنهاية حادة تلتف على نفسها التفافا خفيفا أو حادًا غالبا ما يكون على هيئة علامة استفهام[4].(الشكل 05)

[1] عاصم محمود رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص277

[2] خالد خليل حمودي الأعظمي، الزخارف الجدارية في آثار بغداد، العراق، 1980، ص136

[3] زكية راجعي العربي، الزخارف الجدارية في المغرب الأوسط من بداية العصر الحمادي إلى نهاية العصر المريني، ماجستير في الآثار الإسلامية جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم التاريخ، الآثار المصرية الإسلامية، 1993م، ص 189

[4] عبد العزيز لعرج، المباني المرينية في امارة تلمسان الزيانية، ج3، رسالة دكتوراه في الآثار الاسلامية، معهد علم الآثار، الجزائر، السنة الجامعية 1992/1991م، ص 865

ب– المراوح المزدوجة:

حسب الأخوان مارسيه فإن هذه المراوح منحدرة من نصف ورقة الأكانتس وهي من فصين شبه متساويين ينتهيان بزاوية حادة والمروحة المزدوجة حفيدة المروحة المسطحة أو المبسوطة مع إستطالة أكثر، ولكن بنفس الإنحناء وتلعب نفس الدور في الزخرفة (2).

إن طواعية هذه المراوح للتمدد أو الاستطالة والانحناء كثيرا ما جعلها تنتظم في البناء الزخرفي لتكوين صور وأشكال متنوعة، يختلف بعضها عن بعض كتشكل عقود أو دوائر أ وشبه معينات، أو أشكال أخرى عديدة، حيث تظهر في هذه التشكيلات بصورة جديدة في بعض الأحيان متميزة عن مظهرها وطبيعتها الأصليين، وتتشابه المروحة المزدوجة من حيث شكلها وخصائصها وهي على عدة صور[1].

– **الأولى:** فصوصها متساوية سواء كانت قصيرة أو طويلة، تنتظم في البناء الزخرفي إنتظاما متنوعا، حيث تتراجع نهايتها إلى الداخل، كما قد تبرز إلى الخارج أو يتبادل تراجعها وبروزها، بحيث يشكل أحيانا هيئة دائرة، كما قد يتصل بأحد فصيها مروحة أخرى لتصبح بذلك مروحة ثلاثية، وتتخذ فصوصها في إلتواءاتها علامة إستفهام أو أي شكل آخر[2](الشكل 05).

– **الثانية:** تتكون من فصين انتفاخهما منفرج أو أقل إنفراجا، وقد يكون أحد فصيها حاد قصير أو مدبب ومنحنى تماما أو أقل إنحناء، مكونا شكلا يشبه إصبع الإبهام والفص الآخر إمتداد ته متباينة متخذا شكل علامة الاستفهام، وتنظم المروحة النخيلية المزدوجة بطرق مختلفة كأن ترسم عمودية مستلقية يتصل بعضها ببعض، أو تفترق من أجل تشكيل صور زخرفية وأشكال فنية متنوعة ومختلفة لإبعاد روح الرتابة التي تبعث الملل الناتج عن الأسلوب النمطي[3] (الشكل:05).

---

[1] G.Marçais et W ,les monuments arabe de Tlemcen, ouvrage publie sous les gouvernement générale de l'Algérie, Paris ,1903, P107 .

[2] عبد العزيز لعرج، المرجع السابق، ص866

[3] نفسه، ص866.

ج- المروحة الإصبعية:

وهي تشبه إصبع الإبهام ذات انحناءات خفيفة تعتبر من العناصر الزخرفية المرابطية في القرن 5هـ (11م) وظلت متواجدة حتى أوائل القرن 6هـ (12م)، ثم أخذت تختفي منذ منتصف هذا القرن لتندثر نهائيا في أواخره، ذلك أن المراوح في العهد المرابطي أخذت مظهرًا جديدًا لإتصالها بالأندلس.

وكان دورها كعنصر زخرفي لملأ الفراغات، وهي تتكون من شكل لولبي إنسيابي عبارة عن نصف مروحة ذات حزوز عميقة على هيئة أصابع مختلفة الإمدادات [1]، (الشكل 05).

ويرى " جورج مارسي " أن هذا النوع من المراوح محورة عن ورقة الأكنتس البيزنطية، إذ أدخلت عليها عدة تصبيعات عميقة، تمتد هذه الفصوص بحيث تصبح مشابهة لحزمة أوراق الرند أو الزيتون، وقد إستخدم الفنانون الأندلسيون في زخرفتهم هذا النوع من الأوراق (الأكنتس) المحورة، فمثلوها في بعض الأحيان منبسطة ومتقابلة، ولكنها ظهرت في معظم الأحيان منطوية حسب الساق الأوسط، أي ممثلة بمنظر جانبي، كما أستخدمت بصورتها المواجهة دون أي تحوير في شكلها بالزخارف الجدارية بجامع تلمسان، غير أنه غلب إستعمال الورقة المطوية أو بالصورة الجانبية مقسمة إلى فصين غير متساويين، في حين ظهرت بسيطة ومكونة من فص واحد مصبع ومختم بالحلقات وينطلق من قاعدة على شكل ورقتين مفرغتين[2].

إن هذه الأنواع من المراوح النخيلية لعبت دورا كبيرا في الزخرفة الإسلامية وأصبحت من ضمن نسيج الثوب الخارجي للفن العربي الإسلامي، حيث أفرد لها فنان العصر الوسيط مساحات كبيرة لنقشها، وذلك على جميع المواد، فكما نقشها على الجص وبأشكال مختلفة، نقشها أيضا على الخشب، حيث جاءت المراوح النخيلية في العصرين الزيري والحمادي على عدة صور (الشكل 11).

مراوح نخيلية بسيطة مهشرة تنتهي بنهاية حادة، ساد هذا النوع باب ضريح سيدي عقبة، وذلك على عارضته العلوية، وعلى عضادتيه الجانبيتين ونقشت أيضا على العارضة العلوية لأبواب جامع قسنطينة (الصورتان:02، 01)، هذا بالنسبة لما نقش على الخشب.

أما ما نقش على الجص فتتمثل فيما يلي:

[1] عبد العزيز لعرج، المرجع السابق ، ص866.

[2] G. Marçais, l’Architecture musulmane d'occident, Tunisie, Algérie, Maroc Espagne, Sicile, Leroux, Paris.1926, pp 173-174.

- أوراق نخيلية محورة عن ورقة الأكانتس تزين تيجان مسجد أبي مروان الذي بناه الأمير الزيري المعز في عنابة[1]. (الشكل 02).

- تنتهي هذه المراوح بشكل حلزوني وحافتها مسننة، وفي بعض الأحيان الجزء العلوي لهذه المراوح ينتهي بنهاية مقوسة يتصل بوريقة ممدودة.

- أوراق نخيلية مزوجة وهي تظهر على هيئة إصبع الإبهام تشبه إلى حد كبير الساق وفي بعض الأحيان تأتي هذه الساق معرقة.

- مراوح نخيلية مزدوجة وهي تظهر على هيئة حرف V أو الرقم الهندي أحد فصيها تتشكل نهايته على هيئة دائرة، في حين الفص الثاني يمتد لتأخذ نهايته حرف الكاف ک (الشكل 27)[2]، ما سبق ذكره لم تكن لدينا نماذج منه في التحف الخشبية بل نقش على مادة الجص، والغرض من ذكره هو أن الفنان الحمادي والزيري لم يكتف بنوع واحد من المراوح، بل استعمل أنواع عدة مراعيا حالة المادة التي بين يديه مستغلا كل الطواعية الكامنة فيها لتشكيلها الفني.

أما في العصر المرابطي فقد أصبح لهذه المراوح دور في الزخرفة وفي تزيين الجدران، حيث ظهرت بشكل كثيف، وشاع إستخدامها بكثرة، رغم أنها اقتصرت على نوعين:المراوح النخيلية البسيطة والمراوح النخيلية المزدوجة[3] والسر في هذه الكثافة والحيوية يكمن في مهارة الفنان وقدرته على توزيع وتنويع وتكرار هذا العنصر الزخرفي على المسطحات الواسعة دون أن يشعر الناظر إليها بالملل والرتابة[4].

ولقد شغلت المراوح مساحات معتبرة في حشوات منبر الجزائر ويمكن أن نميز منها ثلاثة أنواع (الصورة 06).

أ- مراوح نخيلية متناظرة بحيث منبتها يتوسط حلقتين دائريتين وهي ذات فصين مستقيمين وحادين يشبهان الشكل الهرمي[5].

ب- مراوح نخيلية طويلة غير متناظرة تنحدر من ورقة الأكنتس المنطوية طبقا لتعريقاتها الوسطية. ج- مراوح أو زهيرات ذات خمس فصوص[6] (الشكل 04).

---

[1] رشيد بورويبة وآخرون، الجزائر في التاريخ، العهد الاسلامي من الفتح الى بداية العهد العثماني، وارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م، ص 272.

[2] R. Bourouiba, l'Art religieux musulman en Alger (S.E.N.D),de F.Fontana ; Alger, 1973, P 54.

[3] IBID, PL: Liv. fig.37, PL: Lvi fig 38

[4] زكية راجعي العربي، مرجع سابق، ص 191

[5] R. Bourouiba , l'Art religieux…, P 98-

[6] R. Bourouiba, op-cit ,P 98

كما نلاحظها جليا في كوشاة عقد المدخل وعوارضه (الشكل 03)، (الصورة:03) وكذلك كوشاة عقد مدخل باب مقصورة جامع تلمسان، ونجد نفس هذه المراوح قد نقشها الفنان المرابطي على قبة جامع تلمسان وعلى الستائر الجصية بالنوافذ أعلى واجهة المحراب وعلى سنجات عقده[1] وتجدر الإشارة إلى إلى أن عملية تجسيم المراوح على مادة الجص كانت تظهر دوما أكثر تهذيبا من المراوح التي تنقش على مادة الخشب وذلك راجع للخاصية التي يتميز بها الجص كسهولة تشكيله وطواعيته.

أما المراوح المزدوجة التي بلغت أوج إزدهارها عندما أخذت التأثيرات الأندلسية تتدفق على المغرب الأوسط، فظهرت بمظهر أنيق للغاية، حيث إتخذت شكلا قديما منحدرا من أوراق الأكانتس، تطورت فيها خطوطها التحديدية وتغير مظهرها كما يتبين ذلك في منبر جامع الجزائر في حشواته المثلثة (الشكل 04)، (الصورة:04) وفي حشوتين من حشواته المربعة الشكل، كما توجد أشكال مماثلة لها في زخارف السقف الخشبي بجامع تلمسان ومقصورته، حيث جسدت بنفس الطريقة التي جسدت بها في زخارف جامع قرطبة وزخارف مدينة الزهراء، وفي زخارف الصناعات العاجية من العلب والصناديق في عهد الخلافة الأموية، غير أن مراوح منبر الجزائر أقرب في تأثرها بمباني سرقسطة منها مباني قرطبة والزهراء، وبالمقابل فإن المروحة المزدوجة المشكلة من فصين كبيرين على هيئة ثلاثية غير متساوية، أستخدمت في قبة جامع تلمسان، ولكنها أفتقدت في الجعفرية ومنبر جامع الجزائر[2]. ومهما يكن فإن زخرفة منبر جامع الجزائر إستوحت خطوطها العريضة وهيكلها العام من جامع قرطبة، بينما بنيتها الفنية التشكيلية، يبدو أنها استنبطتها مباشرة من الزخارف النباتية التي تطورت في أواخر عهد الخلافة، وخلال عصر ملوك الطوائف في طليطلة والجعفرية بسرقسطة على وجه الخصوص[3]، ويرجع "جورج مارسي" تأثر منبر جامع الجزائر بقصر الجعفرية بسرقسطة دون قرطبة والزهراء، كونهما متعاصرين وأنهما يفتقدان الزخم والغنى الزخرفي الذي يتميز به جامع قرطبة والقصور الأندلسية في القرن العاشر الميلادي (10م)[4]، لقد بدأت ورقة الأكنتس التي إستخدمها المرابطون في الاختفاء نهائيا في أواخر العهد الموحدي، وبذلك بدأ الفن الإسلامي في أخذ طابعه الخاص منذ القرن(6-7هـ /11-12م)، حيث إنقطعت صلته بالفنون الشرقية والغربية التي تأثر بها في طور نشأته وتكونه[5].

---

[1] زكية راجعي العربي، مرجع سابق، ص 191

[2] G. Marçais, op-cit , PP 290.291

[3] G.Marçais , "la chaire de la grande mosquée Nédroma « revue Africaine cinquantenaire, collection de faculté des lettres d'Alger,1181-1931, Alger , Alger, 1932, p381.

[4] G.Marçais,Manuel d'Art musulman , T1. PP. 290.291

[5] G.Marçais "la chaire de la grande mosquée ", P 381

أما الزخرفة الموحدية فهي زخرفة المراوح بالدرجة الأولى، غير أنها جاءت ملساء، حيث فضلها الفنان الموحدي على المروحة الإصبعية الشكل ذات الانحناءات الخفيفة، التي سادت عصر المرابطين كما ذكرنا سابقا، والتي بدأت في الاندثار والاختفاء الشبه النهائي في أواخر القرن 6هـ/12م، حيث جاءت المروحة النخيلية الموحدية ذات شقوق ممتدة، أو مثلثات ذات خطوط منحنية صنعت بشكل محور بعيد عن الواقع ليتوافق إستخدامها مع الاتجاه الديني عند الموحدين[1]، وربما هناك تأثير آخر المتمثل في التأثير الحمادي، حيث يوجد تشابه غريب بين المراوح النخيلية الموحدية والزخرفة الملونة التي تزين السقوف الزيرية بجامع القيروان[2].

أما في العصر الزياني فعلى الرغم من سيادة المراوح النخيلية بنوعيها البسيطة والمزدوجة[3] على الزخارف الجدارية، إلا أنه يلاحظ أن الفنان ابتعد عن الغلو والإسراف في تمثيل هذا العنصر الزخرفي ومال إلى التبسيط، فالفصوص تمتد في حركة لينة، بحيث تتخذ شكل مثلث.

أما القاعدة التي تتركب من فصين مفرغين فلا يظهر منها إلا الحزوز كما، أزيلت التصبيعات، وأصبحت الفصوص محزوزة، أي أن الفنان الزياني تخلى عن تشكيل التفاصيل التي تتكون منها أنصاف المراوح النخيلية المرابطية، حيث نلاحظ على هذا العنصر الزخرفي زخارف مبتكرة غيرت من منظر المروحة، ويعرض مسجد سيدي أبي الحسن أمثلة عديدة، منها ما زخرفت حافتها بأشكال بارزة ومسننة، ومنها ما زخرفت بمراوح نخيلية فصوصها تنتهي بأشكال دائرية زينت بأزهار مفصصة ورغم هذا تميزت هذه الزخرفة بالقلة لإهتمام الفنان بتشكيل الإطار الخارجي لأنصاف المراوح النخيلية دون الإهتمام بتحديد التفاصيل غير أنه عمل على إحترام مبدأ الأساسي للزخرفة والمتمثل في التقابل والتكرار والتماثل[4].

أما ما نقشه هذا الفنان على مادة الخشب في المغرب الأوسط من هذا العنصر الزخرفي، فللأسف لا توجد أمثلة ضمن هذه الدراسة والأكيد أن ما كان ينقش في الجص كان ينقش في الخشب وهذا ما أستنتج من دراسة حول الخشب المزخرف في فاس في العهد المريني[5].

---

[1] H. Terrasse, l'art hispano –Mauresque des origines aux XIII siècle, Publie, I.H.E.M, Paris, SD, P 238, 347

[2] G. Marçais , l'architecture musulman d'occident , P 256.
R Bourouiba , l'art religieux…, PL LXXVII fig. 50

[3] R Bourouiba , l'art religieux…, PL LXXVII fig. 50

[4] زكية راجعي، المرجع سابق، ص 192

[5] Catherine Cambazard – Amahan ,le décor sur le bois dans l'architecture de Fés epoques almoravide Almohade et début Mérénide,édition du centre nationale de recherche scientifique,1989 , P 66

أما المرينيون فلقد ورثوا الكثير من العناصر النباتية من الإرث الفني المغربي الأندلسي من بينها المراوح النخيلية، حيث إستفادوا من المخزون الفني المحودي في القرن 6هـ /12م. إذ إنتقلت إليهم صور متعددة وأشكال من هذا العنصر الزخرفي فمنها البسيطة والمزدوجة، لكن ما إنتقل منها أقل عددا مما كان في تلك الفترة، حيث لم يستطع الفنان المريني أن يبتكر أشكالا جديدة إلا بمشقة[1].

ورغم هذا فلقد ساد النوعين من المراوح النخيلية: المزدوجة والبسيطة[2]، حيث سادت على المسطحات أكثر من نظائرها في الفترة السابقة، إذ نقشت على المداخل والمحارب والعقود والجدران، وذلك على مادة الجص كما سادت أيضا الفسيفساء الخزفية وعلى العموم فأهم ما يميز هذه المراوح، أنها تنطلق من قاعدة على شكل فصين مفرغين، في حين يمتد الفص الأساسي، ويزيد طوله لتلتف نهايته على هيئة دائرة، أو الفص في حد ذاته يأخذ شكل علامة إستفهام، هذا بالإضافة إلى المراوح النخيلية ذات الفصوص الصغيرة أو القصيرة التي كانت تستخدم لملأ الفراغات فهي تظهر غير متساوية الفصوص، وغالبا ما تتألف من فص قصير نهايته ملتوية، أو يظهر مبسوطا والفص الثاني طويل، وغالبا ما يكون ملتفا على هيئة دائرة[3] ولاحظنا النوعين في الأفاريز الخشبية الخاصة بسقف سيدي الحلوي، حيث عمد الفنان إلى ملأ الفراغ الناتج عن تشكل النقوش الكتابية بالمراوح النخيلية بنوعيها البسيطة والمزدوجة وتم إنتظامها في الإطار الزخرفي أحيانا بشكل عمودي وأحيانا بشكل أفقي، وفقا لما تقتضيه المساحة الفارغة، ويظهر جليا من خلال هذه العملية قدرة الفنان على الإبداع وخلق التناسق والجمال الفني رغم صعوبة تشكيل العناصر الزخرفية على مادة الخشب مقارنة بالمواد الأخرى كالجص. (الشكل:07)، (الصورتان:10، 11).

وهناك نماذج من المراوح التي نقشت على الخشب، نقشت أيضا على مادة الجص فنجد المراوح البسيطة التي على هيئة علامة إستفهام بجامع سيدي أبي مدين بحوائط السقيفة وعضادة مدخله وتقويسة عقود بيت الصلاة وكوشاتها وكذلك نقشت على إستدارة عقود جامع سيدي الحلوي، وركن أحد عقود الجناح الأول بقصر العباد[4].

2-2- السيقان:

إلى جانب المراوح النخيلية هناك عنصر زخرفي آخر، لعب دورا هاما في تشكيل الزخارف الخشبية في المغرب الأوسط، والمتمثل في السيقان حيث لعبت دورا مهما في ربط العناصر الزخرفية وتنظيمها وتوزيعها وإضفاء الحيوية عليها بحركته المرنة وتموجاته التي تمتد إلى مساحات العاطلة من الزخارف فتملأها، لقد شاع إستعمال الفرع النباتي

[1] عبد العزيز لعرج، ج2، المرجع السابق، ص 864

[2] R Bourouiba , l'art religieux …, PL CIII, fig 66.

[3] زكيه راجعي، المرجع السابق، ص 193 –

[4] عبد العزيز لعرج، ج2، المرجع السابق، ص ص 866، 867

الذي تنبت منه الأوراق النباتية في الزخرفة بالعصريين اليوناني والروماني، وكان يمثل منتظما وأقرب إلى صورته الطبيعية، أما عن الزخرفة البيزنطية فقد إتخذ أسلوبا آخر أكثر وضوحا، بحيث ينشطر إلى نصفين أو يخرج من أحد جانبيه أوراق نباتية، ومن الجانب الآخر عناقيد العنب[1]، لقد قدم لنا الفن الزيري والحمادي نماذج متنوعة لهذا العنصر، حيث يظهر بشكل بسيط على باب سيدي عقبة، وعلى أبواب الجامع الكبير بقسنطينة، حيث أتى أيضا بأشكال مختلفة، منها ما جاء على شكل ساق محورية يتوج نهايتها غصنين على شكل حرف V وهذين الغصنين أحيانا أحدهما يتفرع عنه برعمين يتخذ أحدهما هيئة الحرف S والثاني يكون نهايته على شكل حلزوني، كما أستخدم الساق بشكل مموج أو ثعباني وسادت الزخرفة بساقين متقاطعين متدابرين مشكلين أشكال مغزلية كتلك المنقوشة على مكتبة جامع القيروان، كما ساد نوع آخر عبارة عن ساق محورية تنتهي بشكل رمحي، تنطلق من بدايته وبالتناظر أغصان حلزونية، نلاحظ مثالا لها على قطعة حجرية بمئذنة القلعة(الشكل: 02)، وباب سيدي عقبة وذلك على عوارضه الجانبية لهذا الأخير[2]وهناك من أشاروا إلى التشابه الموجود بين هذه الزخرفة الخشبية القبطية من خلال الأشكال الحلزونية المنطلقة من نقطة محورية، نقشت على جزء من منبر محفوظ في دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء المصرية، إضافة إلى هذه النماذج، توجد نماذج أخرى بتداخلها تشكل عناصر هندسية مختلفة كالمعين والمربع والدائرة وأشرطة ذات خطوط منحنية[3] .

وبصفة عامة ما يلاحظ على السيقان الحمادية أنها كانت في أغلب الأحيان تشغل المحاور في الإطار الزخرفي، وتملأ الفراغات بأغصان نباتية تبرز منها مراوح نخيلية(الشكل:09، 08، 01)، وللذكر فإنه وجدت نفس الأشكال على سنجات محراب مصلى قصر الجعفرية بسرقسطه، وهناك حقيقة أخرى لا يمكن إنكارها، وهو أن التأثير الحمادي ظهر على العمائر التي أقيمت بصقلية النورماندية، حيث يوجد تشابها بين السيقان الحمادية مع السيقان، التي تزين سقف بلاتين ببلرمه وهذا التأثر راجع إلى الحركة التجارية التي سادت في القرن الحادي عشر الميلادي، حيث أصبح مرسى الخرز قاعدة القراصنة، فأستقر التجار الأندلسيون ببجاية ومرسى الدجاج[4]، توطدت العلاقات التجارية بين المراسي الحمادية الواقعة بين الجزائر وشرشال، والمراسي الأندلسية الواقعة بين قرطاجنة ومصر، وفي القرن الثالث عشر الميلادي تفوقت بجاية على الجزائر وأصبحت القاعدة الرئيسية للتجارة الحمادية الأندلسية[5]

[1] زكية راجع العربي، المرجع سابق، ص 189

[2] R Bourouiba , l'art religieux … p.54 , Pl. XXVII , fig 19

[3] محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة والفنون الاسلامية في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م، ص 58.

[4] مرسى الدجاج: مدينة أحاط بها البحر من ثلاثة نواحي وقد ضرب بسور من الضفة الغربية إلى الضفة الشرقية ويمكن السير إليها من مدينة حمزة إلى بلياس وهي في جبل عظيم ...انظر:البكري، المغرب في ذكر افريقية والمغرب وهو جزء من المسالك والممالك، الجزائر، 1911، ص65

[5] رشيد بورويبة، الدولة الحمادية تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977م، ص 151

أما في العصر المرابطي فلقد شاع إستعمال السيقان كعنصر من العناصر الزخرفية، حيث إقتصرت وظيفته على ملأ الفراغات، فظهر في زوايا الأشكال الهندسية، وبين المراوح النخيلية، حيث أحدث تناسق رائعا مع باقي الزخرفة، ويمكن ملاحظة ذلك في الأشكال الهندسية التي تشكل واجهتي منبر الجزائر، إذ يعتبر عنصر السيقان فيها من أجمل الأمثلة للسيقان المرابطية في المغرب الأوسط، حيث تنوعت أشكاله من بسيط إلى معقد، وما ميز هذه السيقان عن تلك التي ظهرت في العصر الحمادي، هو أن الساق الرئيسية فرغت بشكل لوزي نلاحظ هذا النوع خاصة على عوارض واجهة مدخل منبر الجزائر (الشكل03)، (الصورة:03)، وعلى بعض الحشوات المربعة (الشكل 04)، (الصورة:04) والمثلثة المكونة لريشتي هذا المنبر، وتجدر الإشارة إلى أن نفس هذا العنصر الزخرفي ساد جامع قرطبة وقصر الجعفرية بسرقسطه، إلا أنه ظهر بشكل منتظم ومتناسق سواء كان ساق رئيسي أو متموج (الشكل 08 و09)، حيث تنتظم عن هيئة مجموعتين متناظرتين حول محور عمودي، أو على شكل متموج تتفرع عنه أغصان[1].

أما في العصر الموحدي فلقد ظهر عنصر الساق في أكمل صورة له على أبواب المدن والقصابات، كباب أودية والرواح، وباب أغناو، حركته تتخذ هيئته ركني العقد وفي الغالب لا ينتظم على هيئة مجموعتين متناظرتين حول محور عمودي، غير أنه وفي جامع تنمل إنتظمت زخرفته بطريقة متناظرة ومتوازنة ومتقابلة، ومتدابرة حول ساق يقسمها إلى نصفين متساويين، ونفس الشيء نلاحظه في منارة جامع الكتبية[2].

إن عدم توفر نماذج من التحف الخشبية المزخرفة بهذا العنصر النباتي أو التي تعود إلى العصر الزياني ضمن هذه الدراسة جعلنا نتغاضى على ذكر مميزات عنصر الساق في هذه الفترة.

أما على المنتجات الخشبية المرينية، فلم يعد لهذا العنصر الأهمية التي كانت له في القرن 12/06م خاصة في ربط المراوح النخيلية، وذلك أن المراوح المرينية ترسم متجاورة في المساحة التي تزخر بها دون سيقان إلا في النادر، ونلاحظ هذا جليا في الأفاريز الخشبية الخاصة بسقف سيدي الحلوي (الصورتان:10، 11). وغالبا ما تشغل السيقان أركان العقود وكوشاتها وتكون أرضية للزخارف المتنوعة التي تقوم عليها وتكاد تكون موضوعا رئيسيا في لوحات جصية بسقيفة المدخل الرئيسي لجامع سيدي أبي مدين حيث جاءت على هيئة فروع دائرية.

[1] G. Marçais , Manuel d'Art musulman , T1. p. 409

[2] R Bourouiba , l'art religieux … p.54.

كما إتخذت نفس الهيئة في بعض أركان العقود، وفي بيت الصلاة نفس الجامع وكذلك في بيت صلاة جامع سيدي الحلوي، وجميع هذه السيقان محفورة في الجص بطريقة غير متناظرة حول محور عمودي، مثلما كان الأمر عند الموحدين ولكنها تمتد في المساحة بطريقة ملتوية تقوم عليها العناصر الزخرفية[1].

2-3- الزخارف الزهرية والثمار:

من العناصر الزخرفية النباتية التي تدخل في مقومات الزخرفة الخشبية عنصري الأزهار والثمار، وهذين العنصرين كانا معروفين في الفنون القديمة، حيث يمثلان بصورهما الطبيعية، ولقد حذا الفن الإسلامي حذوهما، وأتبع نفس الأسلوب في تشكيلهما وعادة ما كانت الزهرة تبدو منفردة، وهي تتكون في الغالب من عدة بتلات إما محدبة أو مدببة تتجمع بشكل دائري حول مركز واحد[2], ولقد إقتصرت وظيفتها على ملء الفراغات التي تنشأ من تموج الفروع النباتية والمراوح النخيلية، إذ يخضع عدد بتلات هذه الأزهار للفراغ الذي ستشغله، فالفنان الزيري مثلا أفرد لها إطارا كاملا ضمن زخرفة عوارض باب سيدي عقبة، حيث جاءت رباعية البتلات خالية من أي معالجة فنية، إتخذت في نهايتها هيئة زاوية حادة (الشكل: 11).

بينما إستخدم الفنان المرابطي أزهار متعددة البتلات، منها الرباعية والخماسية والثمانية، بتلاتها غير مدببة الرؤوس، نلاحظ هذا جليا في الحشوات المربعة المكونة لريشتي منبر الجزائر، أما الزهرة ذات الأربع بتلات والرؤوس المدببة، فلقد ظهرت على بعض التحف الخشبية المرابطية، ولكن بصورة أرق وأجمل من تلك التي عالجها الفنان الزيري على باب سيدي عقبة، حيث نقشها بأسلوب الشطف المائل، وحز كل بتلة بأخدود وسطى منحها صورة فنية جميلة ونشاهد هذا النوع على إفريز مدخل جامع تلمسان (الصورة: 05).

أما المنتجات الخشبية المرينية بالمغرب الأوسط شهدت نفس الأشكال السابقة للزهور خاصة الزهرة الرباعية المتساوية البتلات، والتي سادت إحدى عوارض سقف سيدي الحلوي المحفوظة بمتحف تلمسان (الصورة:10)، كما أنها نقشت على أشرطة تحف بعض الأفاريز خاصة الأفاريز الكتابية لسقف سيدي الحلوي، ونفس الورود أحدثت على أفاريز المدرسة البوعنانية بالمغرب الأقصى[3]والملاحظ أن الأزهار بلغت درجة من التطور، حيث أبدع الفنان المريني في نقشها على الخشب فجاءت أزهار مركبة نلاحظها جليا في أركان الأفاريز المرينية بالمتحف الوطني للآثار القديمة بالجزائر (الشكل:07)، (الصورة:10).

[1] عبد العزيز لعرج، المرجع السابق، ص 869.

[2] خالد خليل الأعضمي، الزخارف الجدارية في آثار بغداد، العراق، 1980، ص 177.

[3] Alfred Belle, Les inscriptions arabes de Fès, Paris, P 303, fig. 67

ونفس الأشكال التي نقشت على الخشب أحدثت أيضا على الجص فمنها الرباعية والخماسية والثمانية، ومنها ذات البتلات مدببة الرؤوس، سواء في العصر المرابطي أو الزياني أو على المعالم المرينية بتلمسان[1]، في حين الثمار التي نقشت على التحف الخشبية في المغرب الأوسط، فتتمثل بالدرجة الأولى في كيزان الصنوبر بصورتيه المختلفتين، إما على شكل ثمرة ذات حراشف أو ملساء، وتوجد أمثلة لها على أفاريز زيانية ومرينية المحفوظة بمتحف الآثار القديمة بالجزائر بقاعة الفنون الإسلامية (الشكل:07،)، (الصورة:06، 08، 09)، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الثمار ظهرت من قبل في الزخرفة البيزنطية والعهدين الأموي والعباسي وفي الفن الأموي الأندلسي، ووجد على عدة صور في منبر جامع الأندلسيين[2].

خاتمة:

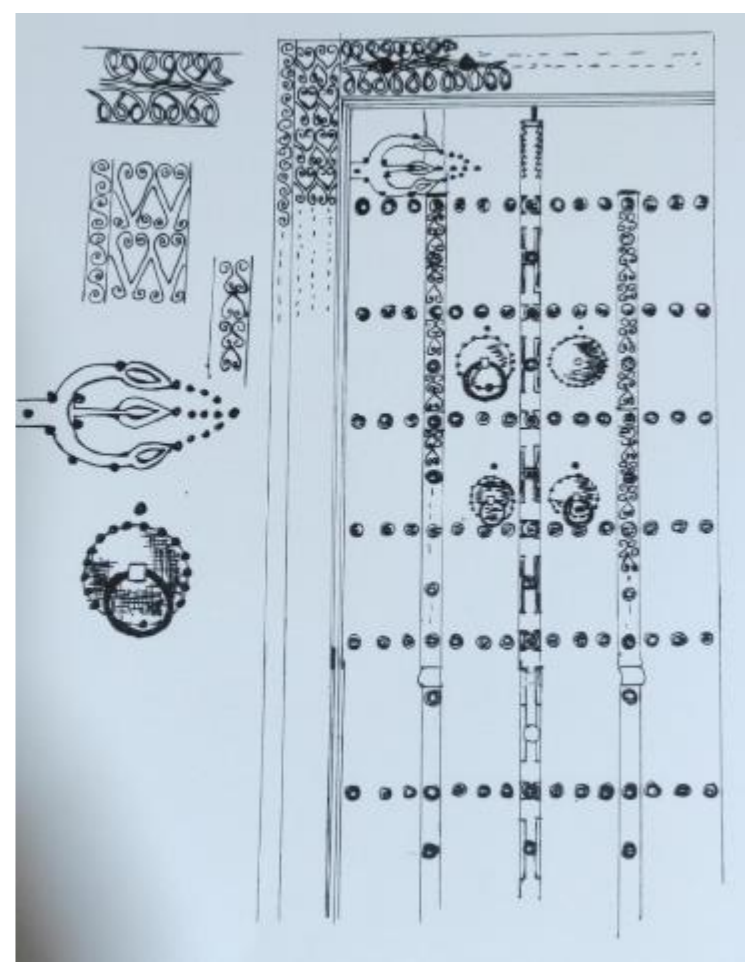
تعتبر الزخرفة النباتية من العناصر الأساسية، التي اعتمدها الفنان لزخرفة صناعاته الخشبية، فكانت محتوياتها واحدة من العصرين الزيري الحمادي الى نهاية العصر الزياني، فهي متكونة من أوراق نخيلية على اختلاف انواعها، فضلا عن السيقان والأزهار والورود، غير أن هذا لا ينفي وجود اختلاف في تشكيلها من عنصر الى آخر، ففي العصرين الزيري والحمادي، ظهرت الأوراق النخيلية بصورتها البسيطة، أي نسبة التحوير فيها لم تبلغ ما بلغته في العصور التي تلتها، حيث ظهرت بصورة أرق وأجمل في العصر المرابطي، وظهرت بصورة محتشمة في العصر الزياني على المنتجات الخشبية المرينية، وربما يرجع ذلك الى قلة النماذج المتبقية.

أما الزخرفة التي قوامها أهار وورود فهي الأخرى، عرفت أوج التطور في العصر المرابطي، حيث أبدع الفنان في نقش عدة أنواع بشتى طرق الحفر في حين ظهرت بصورة بسيطة في العصرين الزيري الحمادي، بينما في العصر الزياني على المشغولات الخشبية لم تلق العناية الكبيرة لرواج خرفة الأطباق النجمية.

تجدر الاشارة الى أن الفنان خلال الفترة الوسيطة استعمل عدة أساليب زخرفية في مشغولاته الخشبية منها:الحفر الغائر، الحفرالبارز، الحز والشطف لتنفيذ الزخارف النباتية.

[1] زكية راجعي العربي، المرجع السابق، ص، 197.

[2] Catherine Combazard – Amahan , op –cit , p 54



الشكل 01:باب الجامع الكبير بقسنطينة/عن الباحثة



الشكل 02:لوحة من الحجر المنحوت تزين باب مئذنة جامع قلعة بني حماد/عن دوبيلي



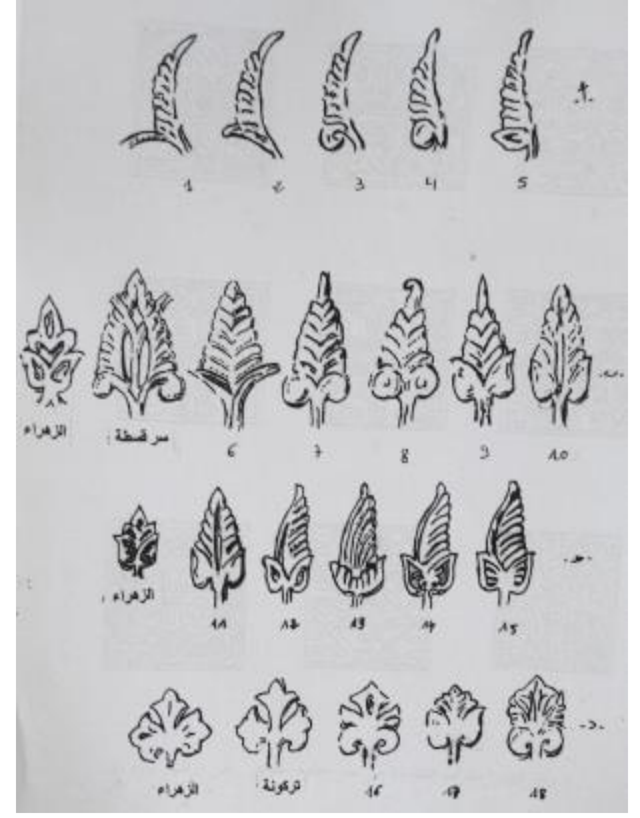
الشكل 03:مدخل منبر جامع الكبير بالجزائر/عن الباحثة



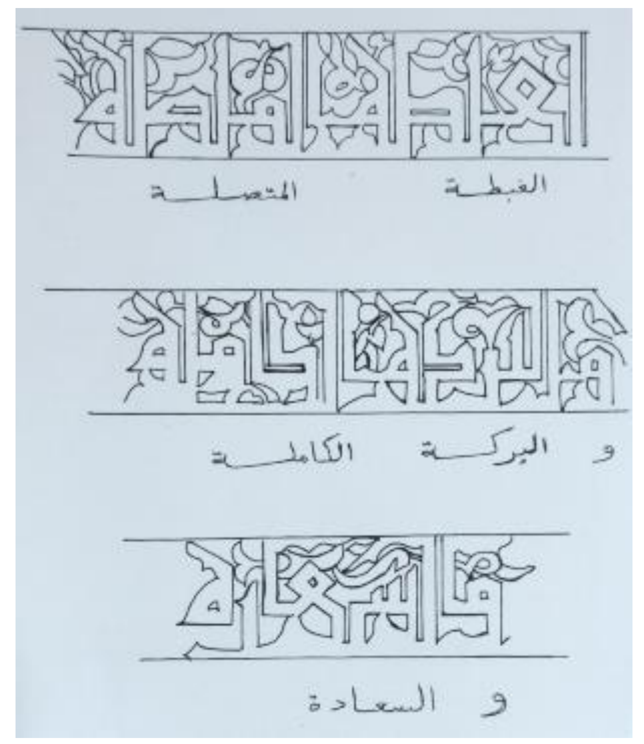
الشكل04:حشوات من منبر الجامع الكبير بالجزائر/عن جورج مارسي



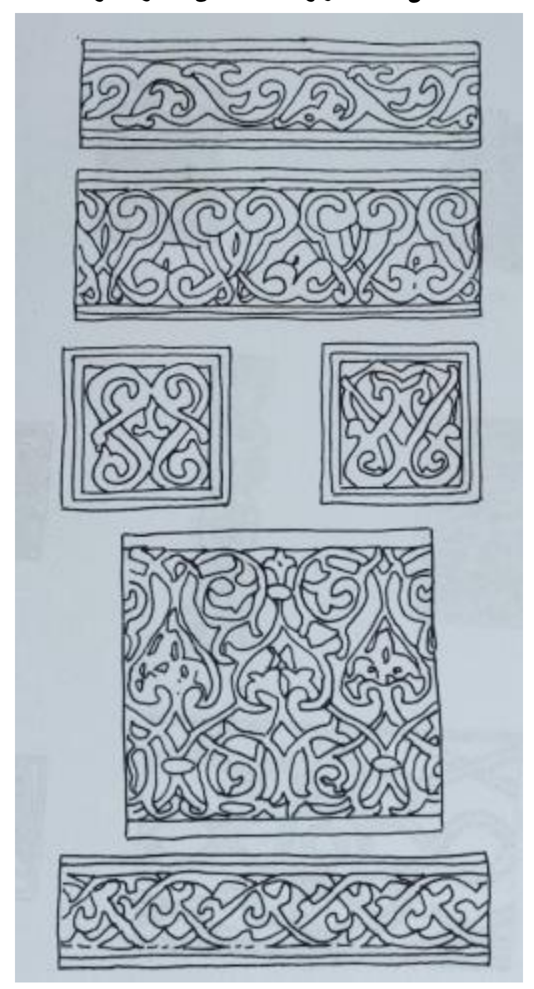
الشكل05: المراوح النخيلية /عن رشيد بورويبة



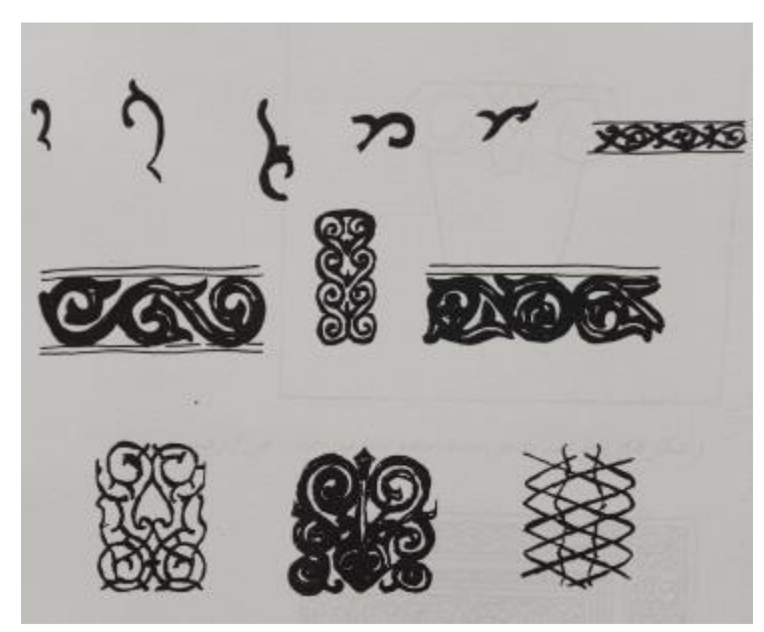
الشكل 06:المراوح النخيلية بمنبر جامع الجزائر/عن جورج مارسي



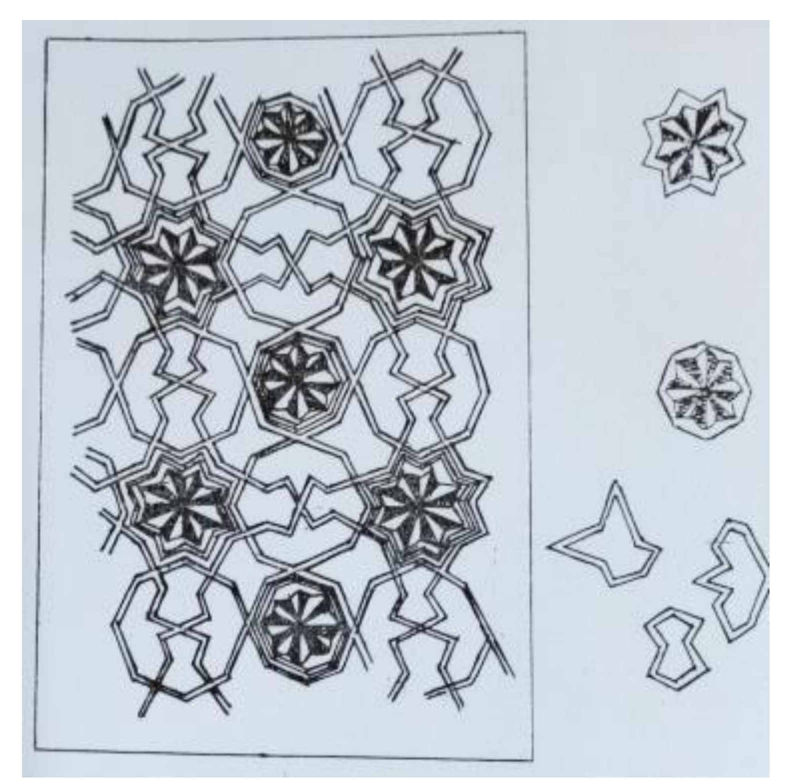
شكل07:أفاريز خشبية من الفترة المرينية



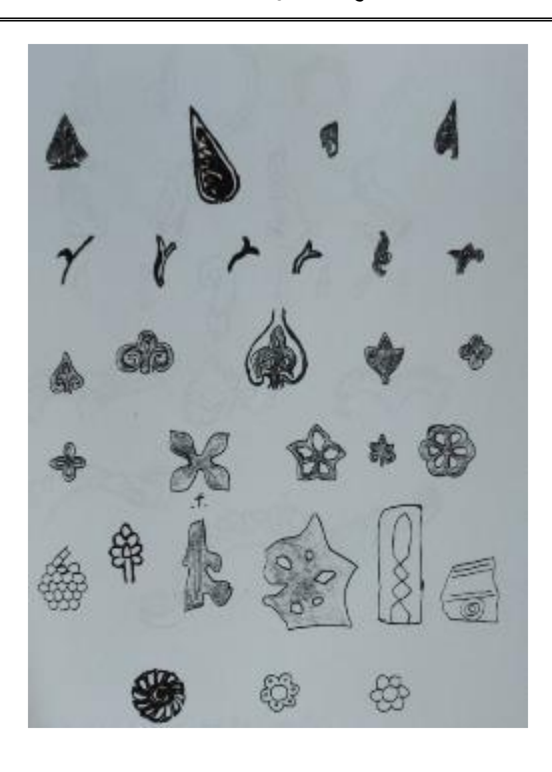
الشكل 08:نماذج من السيقان من عصر بني حماد /عن جورج مارسي



الشكل 09:السيقان من العصر الحمادي /عن رشيد بورويبة



الشكل10:باب خشبي من العصر الزياني المريني /عن الباحثة



الشكل**11**:مراوح وأزهار من العصر الحمادي /عن رشيد بورويبة



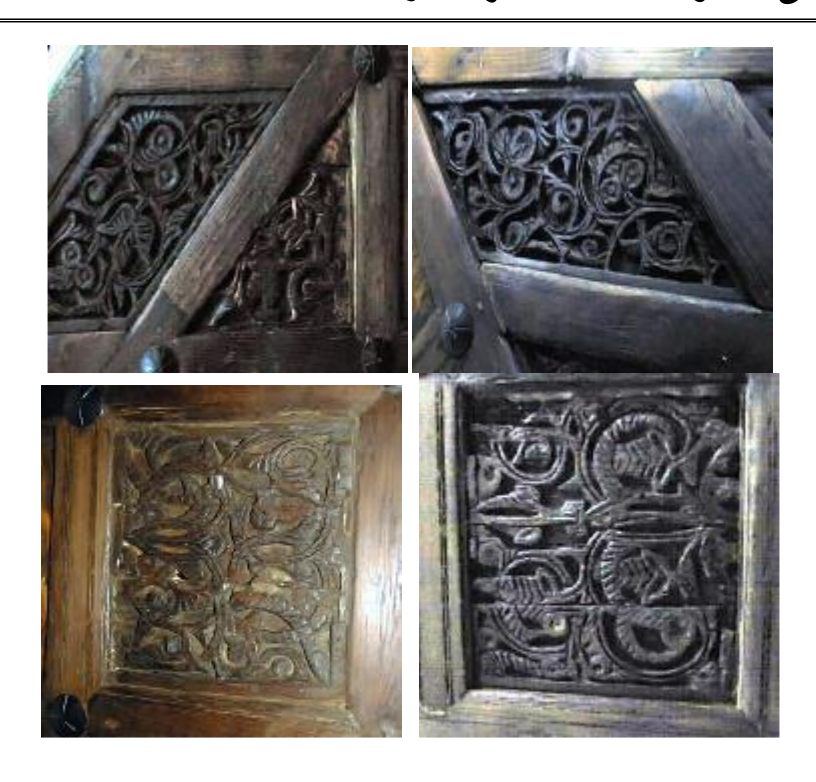
الصورة **01**: العضادة اليمنى لباب ضريح سيدي عقبة



الصورة 02: الجزء العلوي لباب ضريح سيدي عقبة



الصورة03:مدخل منبر جامع الجزائر



الصورة04:الزخرفة النباتية في بعض حشوات منبر جامع الجزائر



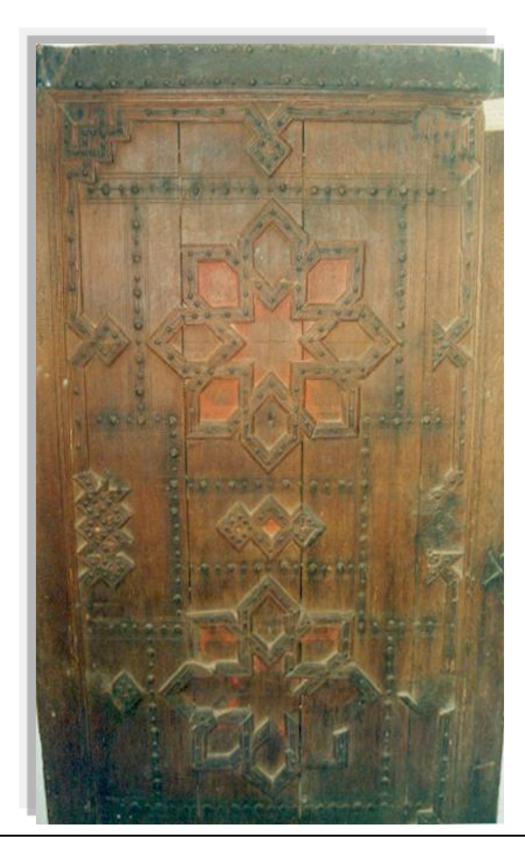
الصورة 05: زخرفة افريز باب جامع تلمسان



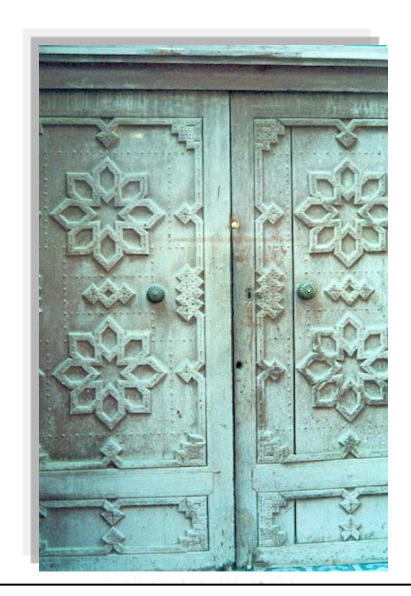
الصورة 06:باب خشبي بمتحف سيرتا بقسنطينة



الصورة 07:زخرفة سياج قبة سيدي ابراهيم



الصورة 08:الضلفة اليسرى لباب المدرسة التاشفنية



الصورة 09:باب جامع سيدي بلحسن



الصورة 10:أفاريز من سقف جامع سيدي الحلوي بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر



الصورة11:افريز جامع سيدي الحلوي بمتحف تلمسان

1–قائمة المراجع:

أ–المراجع باللغة العربية:

– الأعظمي (خالد خليل حمودي)، الزخارف الجدارية في آثار بغداد، العراق، 1980

– الألفي(أبو صالح)، الفن الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة، دت

– اللواتي (علي)، خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي، الفنون الاسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في اسطنبول، أبريل، نيسان، 1983، دار الفكر، دمشق 1998م

– بهنسي (عفيف)، الفن الإسلامي لدار، طلاس، للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1986

- بوروبية (رشيد)، الدولة الحمادية تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1977م – خالد الأعضمي (خليل)، الزخارف الجدارية في آثار بغداد، العرلق، 1980

1- بوروبية (رشيد) وآخرون، الجزائر في التاريخ، العهد الاسلامي من الفتح الى بداية العهد العثماني، وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

- راجعي العربي (زكية)، الزخارف الجدارية في المغرب الأوسط من بداية العصر الحمادي إلى نهاية العصر_المريني، ماجستير في الآثار الإسلامية جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم التاريخ، الآثار المصرية الإسلامية، 1993م.

- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة

- عقاب(محمد الطيب)، لمحات عن العمارة والفنون الاسلامية في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م.

- لعرج (عبد العزيز)، المباني المرينية في امارة تلمسان الزيانية، ج3، رسالة دكتوراه في الآثار الاسلامية، معهد علم الآثار، الجزائر، السنة الجامعية 1991/1992م.

- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد بغداد، 1969.

- نحاس(أسامة)، الوحدات الزخرفية الإسلامية، ج 4، ط 2 القاهرة، دت

ب–المراجع باللغة الأجنبية:

- H. Terrasse, L'art hispano –Mauresque des origines aux XIII siècle, Publie, I.H.E.M ,Paris, SD
- Catherine Cambazard – Amahan , Le décor sur le bois dans l'architecture de Fés epoques almoravide Almohade et début Mérénide,édition du centre nationale de recherche scientifique,1989
- G. Marçais, l'Architecture musulmane d'occident, Tunisie, Algérie, Maroc Espagne, Sicile, Leroux, Paris.1926
- R. Bourouiba, l'Art religieux musulman en Alger (S.E.N.D),de F.Fontana ;Alger,1973, P 54--
-Alfred Belle, l'inscription arabe de Fès, Paris,1819

[1] Martin (H) ,L'art grec et l'art romain ,p.47.

-G.Marçais ," La chaire de la grande mosquée Nédroma « revue Africaine cinquantenaire, collection de faculté des lettres d'Alger,1181-1931, Alger, Alger,1932

-G.Marçais et W ,Les monuments arabe de Tlemcen, ouvrage publie sous les gouvernement générale de l'Algérie, Paris ,1903

دلالة الزخارف النباتية في العمائر الإسلامية ومدى تأثرها بالحضارات السابقة

حيدر رواق و كهينة خوف[1]

مقدمة

تعتبر الزخرفة من اهم الفنون التي جسدت على العمائر والمعالم في الفترات القديمة حتى الفترة الإسلامية وإلى يومنا هذا وذلك نظرا لإهتمام الفنان بالمظهر الخارجي وفي بعض الحالات لأداء أدوار دينية، عقائدية نجد منها الزخارف الهندسية، الحيوانية، الادمية والنباتية، هذه الأخيرة هي موضوع مداخلتنا والتي تحمل عنوان: دلالة الزخارف النباتية في العمائر الإسلامية ومدى تأثرها بالحضارات السابقة.

تقوم الزخرفة النباتية على العناصر النباتية أبرزها الأوراق، الأزهار، الفواكه. بالنسبة للفترة القديمة اعتمد الفنان استعمال الزخارف النباتية أكثر في العمارة الجنائزية، من خلال تأمل الفنان في الطبيعة استطاع ابتكار هذه الزخارف التي ساهمت في تزيين العمائر في مختلف الفترات وأدت أدوارا أخرى ذات دلالات ومعان رمزية لذلك احتلت الرمزية في دراسة الشعوب القديمة أهمية بالغة فلقد لعب الفن وخصوصا النحت سواء على الحجر، الرخام، الخشب...، دورا هاما في تحليل عدة قيم ومعاني وساعدت في فهم الذهنيات والمعتقدات السائدة في الفترات الغابرة، حيث أن للرمزية أغراض نحتت من أجلها، ففي بعض الأحيان تكون ذات طابع تزييني زخرفي نباتي أو حيواني أو هندسي وفي بعض الحالات الأخرى تحمل دلالات رمزية، عقائدية تعبر عن مفاهيم ومعتقدات دينية مرتبطة بالآلهة. إن تاريخ الرمزية في شمال إفريقيا يعود إلى تواجد باكر في المنطقة وذلك نظرا لإحتكاكها بمختلف الحضارات و تأثرها خصوصا بحضارات المشرق منهم الفنيقيين المعروف عنهم بميلهم للرمزية بالإضافة لتأثرهم بالرومان الذين أدخلوا رموز جديدة للرمزية المحلية والمساهمة بإثرائها واستمراريتها.

كما تعتبر الزخرفة لغة الفن الإسلامي حيث تقوم على زخرفة القصور والمساجد والقباب وكل المستلزمات التي يمكن للفنان المسلم أن يبدع فيها لذلك يعد الفن الزخرفي منهلا خصبا للفنان المسلم، فقد استطاع من خلاله توظيف هذه الزخارف على عدة أشكال وأنواع ولقد أكدت الفنون الإسلامية على التجريد لما يضفي الصفة الروحية على الأعمال الفنية والمعمارية التي تضم التصاميم الزخرفية تتكون من عناصر متنوعة منها الزخارف الكتابة والهندسية وأهمها النباتية هذه الأخيرة استعملت بكثرة لأنها تعد أحد مصادر الالهام للفنان المسلم وهذا لتنوعها كثيرا فقد كانت التعبيرات الزخرفية بين التحوير والتجريد المطلق والتكوينات الحرة والتحوير في هذا النوع من الزخارف مبدأ

[1] مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2

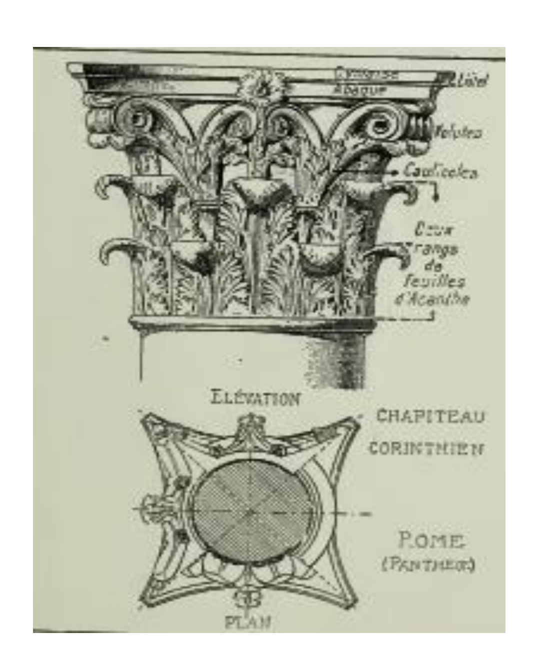
أساسي في نقل الطبيعة وتحويرها بمعنى تجريديها عن الواقع ومن خصائصها الطبيعية ورغم ذلك تبقى تحتفظ بصفاتها الأساسية فقد استعملها الفنان المسلم في شتى أعماله الفنية، وتعتمد الزخرفة النباتية في قواعد التركيب على نظم معروفة من ابرزها التناظر بكافة أنواعه كلي نصفي محوري والتكرار والتناوب.

1–الزخارف النباتية ودلالاتها في الفترة القديمة والإسلامية:

أ– أوراق الأكانتس في الفترة القديمة:

جسدت أوراق الأكانتس في الطراز الكورنثي، سمي كذلك نسبة إلى مدينة كورينث، حيث يروى أن فيها نحات يسمى Callimachos هو من قام بإبتكار التاج الكورنثي واستوحى هذه الزخرفة النباتية، الفنية، عندما رأى في مقبرة سلة ممتلئة بأوراق الأكانتس فوق قبر والتي وضعت كقرابين. يعتبر العمود الكورنثي من بين الأعمدة التي تستجيب لمعايير الفخامة والجمال بامتياز ضمن الترتيب الروماني، حيث أن شكل تاجه يتركب من مجموعة من أوراق نبات الأكانتس.[1] تعتبر هذه الزخرفة النباتية ذات طابع تزييني.

(الصورة رقم 01، 02).



الصورة رقم 01: رسم تخطيطي لتاج كورنثي عن:

Martin (H), L'Art grec et l'art romain , p.48.

[1] Martin (H) ,L'art grec et l'art romain ,p.47.



الصورة رقم 02: نموذج لتاج كورنثي معروض في موقع تيقزيرت

(خوف.ك)

ب- أوراق الأكانتس في الفترة الإسلامية:

لعبت عند المسلمين دورا هاما في الفنون والزخرفة وكان ظهورها في وقت مبكر، حيث نجدها في الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة، وقد تميزت فيها باستطالتها وجمالها، وقد نفدت هذه الورقة في جميع المواد بمظهرها الطبيعي، ورسمت بأشواكها ذات أطراف مدببة وحادة ودائرية[1].

[1] تمليكشت هجيرة وحمزة طوالي، العناصر الزخرفية من خلال قصر أحمد باي،حوليات جامعة قالمة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 15، العدد 2- 2021، ص 40.



أوراق الأكانتس

ت – الزهور (زهرة االلوتس) في الفترة القديمة:

إن حضور زهرة اللوتس كعنصر زخرفي على العمائر في الفترة القديمة طرح عدة إشكاليات كما أدى دور رمزي ذو دلالة دينية عقائدية، زهرة اللوتس ذات أصول مصرية حيث قام سكان شمال إفريقيا من استعارة هذا الرمز من المصريين عن طريق الفنقيين في الألفية الأولى قبل الميلاد، ليتم تعميم إستعماله في الفترة البونية.

ذكرت المصادر في مصر أن هذه الزخرفة التزيينية منحدرة من أسيا، هذا يعني أن زهرة اللوتس زخرفة تزيينية مشرقية إلا أنه لم يمنع من ان تحمل رمزية ودلالة عقائدية حيث تعتبر رمز الحياة والتجديد والخلود فهو يستدعي الإله أوزريس " سيد الحياة " الذي يمنح ويعطي الحياة وهذا ما يفسر حضور زهرة اللوتس داخل القبور الفرعونية وفوق بيض النعام عند البونيين وفوق الانصاب المهداة للإله بعل أمون والإله ساتورن وحتى على الانصاب النذرية أو الجنائزية في شمال إفريقيا في الفترة الرومانية.[1] (الصورة رقم 03، 04)

[1] Leglay (M) ,Saturne Africain, Histoire,Paris , 1966,Ed De Boccard .P.206,207



الصورة رقم 03: نصب جنائزي معروض في موقع تيقزيرت

(زهرة اللوتس ذات أربع وريقات).(خوف.ك)



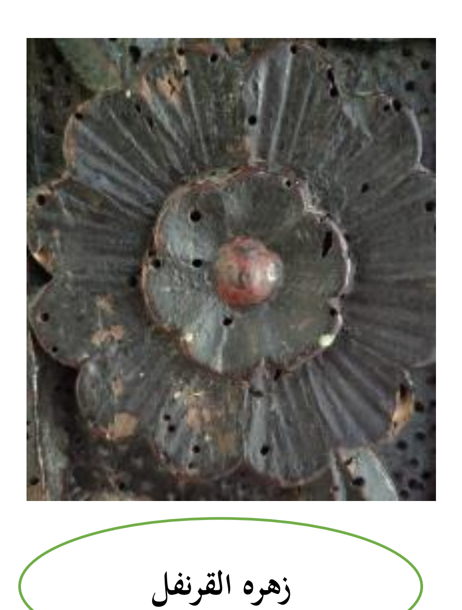
الصورة رقم 04: نصب نذري معروض في موقع تيقزيرت

(زهرة اللوتس ذات خمس وريقات).(خوف.ف)

ث-الزهور في الفترة الإسلامية:

1- زهرة القرنقل:

استعمل هذا النوع من الأزهار بكثرة في الزخارف الموجودة ومستعملة بكثرة فالفترة الإسلامية خاصة الفترة العثمانية فقد نافست عدة ازهار منها الأكانتس وهذا راجع لسهولة تشكيلها وخضوعها لتحوير بطريقة زخرفية كما يمكن الحصول على أشكال مختلفة وهذا راجع لشكل اوراقها وبتلاتها.[1]



زهره القرنفل

2-زهرة الورد:

وهي ملكة الأزهار، شكلها ولونوها مريح للعين وعطرها مميز فهي مختلفة الأشكال والألوان ومتنوعة وأشهرها الورد الذي يتم تقطيره لاستخراج ماء الورد وقد اجمع الشعراء والمتصوفة المسلمين على أن الورد هي أحسن أنواع الأزهار وأبهاها، فهي تعبر عن السعادة والمحبة والجمال، بالإضافة الى الدلالات الرمزية الأخرى التي تحملها، وقد تم ذكرها فالقصائد الشعرية أما عند الصوفية فهي ترمز الى الذات الإلهية والمعشوق، لذا تعتبر من أـحسن أنواع الأزهار المتخذة للتعبير عن جمال الله وجلاله، فقد جسدت في عدة مواضيع زخرفية ومواد مختلفة كقصر الحاج أحمد باي ودار الدايخة بنت الباي وحصن 23 مثلا ا[2] .

[1] زهيرة حمدوش، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال الفترة العثمانية، دراسة أثرية فنية، جامعة الجزائر، 2016-2017، ص 747.

[2] زهيرة حمدوش، نفس المرجع السابق، ص 749.



زخرفة لزهرة الورد

ج–عنقود العنب والكرمة في الفترة القديمة:

فسر LeGlay (M) على أن المعنى الرمزي للعنب المرتبط بالخمر بأنه يجلب للميت رضى الإله ويؤمن الخلود السماوي السعيد [1]، حيث إحتل عنقود العنب الصدارة في الفترة القديمة المرتبط بالقرابين خصوصا على الانصاب النذرية التي يقدمها المهدي إلى الإله ساتورن الإفريقي غالبا والإلهة سيريس في بعض الحالات، ورغم المكانة الهامة التي يحتلها القمح وكون إفريقيا الممون الرئيسي لروما إلا أن حضور فاكهة العنب كان ملفتا للإنتباه وهذا يدل على الأهمية الرمزية التي يتمتع بها هذا الزخرف النباتي[2].

شاع ظهور العنب على الأنصاب النذرية نذكر على سبيل المثال في مدينتي شرشال وتيقزيرت منذ القرن الأول للميلاد إلى غاية القرن الثالث، ففي هذه الحالة إستعمل عنقود العنب كقربان يقدمه الحي إلى الإله ساتورن على الأنصاب النذرية ويتقدم به الميت إلى العالم الأخر في الأنصاب الجنائزية.[3] (الصورة رقم 05)

تم تفسير عنقود العنب المحمول بين أيدي المهديين أو المرفق مع القرابين، على الأنصاب النذرية المهداة للإله ساتورن كونه رمز لمنتوج الأرض مهدى كباكورة للإله، أما في حالة إذا ما حل العنقود محل الإله نفسه فسيصبح

---

[1] Leglay (M) , Ibid. , p.196.

[2] Leglay (M) , Ibid. , p.195..

[3] Orfali (M ,E) , Inventaire des Sculptures Funéraire et votives de la Mauritanie Césarienne , thèse de Doctorat, France,1989,p.421.

ملحقا إلهيا كما هو الحال في أنصاب لامبيز وتيمقاد.[1] إقترح الأستاذ أرفه لي في أطروحته على أن العنقود في الأنصاب النذرية يرمز للخصوبة أما في الأنصاب الجنائزية يرمز إلى الإله ديونيزوس الذي يمنح الخلود السعيد.[2]



الصورة رقم 05: نصب نذري في أحد جدران المنازل، تيقزيرت

(عنقود العنب في يد المهدي).(خوف.ف)

ح –أوراق العنب في الفترة الإسلامية:

أخدها العثمانيون نتيجة احتكاكهم بالبيزنطيين أثناء فتحهم للقسطنطينية عام 1453 م ثم أصبحت تقليدا في الفنون الإسلامية فب العصر العثماني، ولقد استعملت في قصر الحاج أحمد باي فقدت نفدت في البلاطات الخزفية وعلى الأبواب كذلك[3].

خ –سعفة النخيل والنخيل في الفترة القديمة:

[1] Leglay (M) , Ibid. , p.196.

[2] Orfali (M,E) , Ibid. ,p.421.

[3] زهيرة حمدوش، نفس المرجع السابق، ص 736.

إتخذت سعفة النخيل عدة اشكال ووضعيات مختلفة، أحيانا محمولة في أيادي المهديين وأحيانا أخرى زخرف نباتي إلى جانبيه أو مزينة كوات الأنصاب وظهرت بشكل واسع على الأنصاب البونية وإرتبطت كثيرا برمز الصولجان أو الرمز المنسوب لتانيت أو القرص والهلال وجسدت خلال القرنين الثالث والنصف الأول من القرن الثاني قبل الميلاد، وجدت أيضا في الانصاب الليبية، وعبر مختلف المحطات التي تأثرت بالتواجد الفينيقي، أما عن مدلولها الرمزي فسعفة النخيل عبارة عن مجسم ذو قيمة رمزية وتزيينية والتي لها مكانة في المراسيم الإحتفالية كما إعتبرت رمزا للإنتصار، وترمز عند البابليين إلى الحياة الأبدية في العالم الاخر ما بعد الموت وكان الميت يحملها دائما في يده وكانو يتوقعون الخلود بهذا الفعل، أما عند الرومان والمسحيين تمثل إنتصار على الموت والشر.[1] أما بالنسبة Bertrandy (F) إعتبرها رمز الحياة، ووجد كثيرا في أنصاب معبد الحفرة وكذلك في الانصاب النذرية لشمتو وتبورسوك.[2] (الصورة رقم 06)



الصورة رقم 06: نصب نذري معروض في حديقة منزل خاص بتيقزيرت

(سعفة النخيل مزينة كوة النصب).(خوف.ك)

[1] بلعيد فاطمة الزهراء، مساهمة أنصاب الفترة البونية في معرفة جانب من الحياة العقائدية والدينية لمنطقة قالمة، قراءة في إيكونوغرافيا الأنصاب البونية المحفوظة بمتحف المسرح الروماني، أعمال الملتقى الوطني الخامس حول: دور البحث العلمي في المحافظة على التراث الأثري، بوزريعة يومي 19/18 جانفي 2015.

[2] Bertrandy (F) ,Sznycer (M) ,Les stéles puniques de Constantine ,paris, 1987,p.69.

د-المراوح النخيلية في الفترة الاسلامية:

يعتبر هذا النوع من أهم العناصر النباتية الزخرفية في الزخرفة الإسلامية والأكثر انتشارا وتنوعا خاصة في الزخارف العمائرية بأنواعها، فهي لا تقل أهمية عن باقي العناصر النباتية الأخرى، وه تمثل جزءا من شجرة التي تتكون من عدة أجزاء، تتشكل أساسا من الجدع والساق والأوراق، وما يهمنا هنا الأوراق أو ما يعرف بالجريد أو السعف التي عرفت تحويرا وتجريدا تعد من أكثر العناصر والوحدات الزخرفية انتشارا واستعمالا [1]، فيعتبرها المسلمون أنها من أشجار الجنة وتدل على البركة والسعادة والشموخ وغيرها من المدلولات [2].



سعف النخيل

[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص 726.

[2] سميحة ديفل، شجرة النخيل ورمزيتها في الفن الإسلامي، دفاتر البحوث العلمية، مجلد 5، العدد 1، ص 89، 2017.

ذ–الزيتون في الفترة القديمة:

يحتل الزيتون لدى الشعوب القديمة مكانة هامة ومقدسة ليس فقط في الحياة الاقتصادية وإنما حتى في الحياة الاجتماعية , فهو رمز للسلام عند الشعب اللاتيني والإغريقي, أما عند المصريين فمن بين عاداتهم وضع أغصان شجرة الزيتون في تابوت المومياء.[1]

ر–أوراق الزيتون في الفترة الإسلامية:

شاع استخدامها بكثرة واقتبسها المسلمون من الحضارات السابقة وطوروه خاصة بعد ذكره فالقران الكريم ﴿والتين والزيتون﴾، وأتخذ زخرفة هذا النوع من الزخارف بكثرة فالفترة الإسلامية.[2]

الخاتمة:

قسنطينة (كيرتا) عاصمة نوميديا بدليل المصادر والشواهد الاثرية، عرفت تأثيرات حضارية تزامن وجودها مع قوى مسيطرة على عالم البحر المتوسط وكان أولها الفنقيين واحتكاكها مع الإغريق والإيطاليين ثم الرومان وتليهم الفترة الإسلامية وخاصة العثمانيين، فارتبطت ثقافيا ودينيا وعقائديا واجتماعيا مع ثقافات عالم المتوسط وكانت هذه التأثيرات واضحة في الشواهد المادية والعمائر فقد ساهم إنفتاح الملوك النومديين على مختلف الحضارات والثقافات الوافدة على إثراء المنطقة وحدوث التأثر والتأثير من خلال اندماج العنصر المحلي، كانت مدينة قسنطينة مواكبة لكل فترة وشهدت استمرارية حضارية حيث شهدت تنوع ثقافي واجتماعي وديني عقائدي وبالتالي تطور في العمارة والعمران والفن بما في ذلك النحت والزخرفة بكل أنواعها من الفترة البونية حتي الفترة الإسلامية حيث أبدع الفنان المسلم في تجسيدها مع مراعاة بعض الضوابط والمعايير.

---

[1] Camps- Fabrer (H) ,L’olivier et l’huile dans l’afrique romaine, Alger ,1953,p.11.

[2] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص 736

المراجع:

1-بلعيد فاطمة الزهراء، مساهمة أنصاب الفترة البونية في معرفة جانب من الحياة العقائدية والدينية لمنطقة قالمة، قراءة في إيكونوغرافيا الأنصاب البونية المحفوظة بمتحف المسرح الروماني، أعمال الملتقى الوطني الخامس حول: دور البحث العلمي في المحافظة على التراث الأثري، بوزريعة يومي 19/18 جانفي 2015.

2-تمليكشت هجيرة وحمزة طوالي،العناصر الزخرفية من خلال قصر أحمد باي،حوليات جامعة قالمة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد،العدد 2021-2.

3-سميحة ديفل، شجرة النخيل ورمزيتها في الفن الإسلامي، دفاتر البحوث العلمية، مجلد 5، العدد 1، 2017.

4-زهيرة حمدوش، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال الفترة العثمانية، دراسة اثرية فنية، جامعة الجزائر،2016-2017.

5-Bertrandy (F),Sznycer (M),Les Stèles Puniques de Constantine, Paris,1985.

6-Camps-Fabrer (H), L'Olivier et l'Huile dans l'Afrique Romaine, Alger,1953.

7-Le Glay (M), Saturne Africain, Histoire, Paris,1966.

8-Martin (H), L'art grec et l'art romain.

9-Orfali (M.E), Inventaire des Sculptures Funéraires et votives de la Mauritanie Césarienne Thèse de Doctorat, France, 1989.

طبيعة ومكونات المواد الأثرية المستعملة في الزخرفة الإسلامية الجير والجبس كنماذج

فاهمة شابلي[1]

1. مقدمة:

تعتبر الزخارف أحد أهم الفروع التي تميز الفن في العمارة الإسلامية، وذلك لارتباط هذه الزخرفة بمادة هي لصيقة بفن العمارة أكثر من غيرها من المواد الداخلة.

شاع استخدام أنواع الزخرفة بمادتي الجير والجبس في أقطار العالم الإسلامي ولا سيما وطننا العربي، ومن المتعارف عليه، عند علماء الآثار والفنون، أنّ الزخارف الجيرية والجبسية استخدمت في بعض أقطار الشرق، مثل بلاد فارس والرافدين قبل ظهور الإسلام، فالحفريات التي أجريت في بعض المدن الأثرية، في هذه المناطق أزاحت الستار عن كثير من الأمثلة الزخرفية الجيرية والجبسية، التي لا تزال في مواقعها في بعض القصور والمباني الأثرية في هذه البلاد.

ازدهرت الزخرفة على الجص في الفن الإسلامي في بلاد الرافدين، حيث يتسم تاريخ الزخارف الجصية الجبسية، أو ثقافة فن الجص بأنه بحر كبير ومتلاطم الأمواج في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بدءا بروما والعصر الإسلامي، وما يؤكد على أهمية هذا النوع من الزخارف من المنظور التاريخي لدينا الكم الهائل منها وكذلك الإسهام الشمالي الإفريقي الذي يعتبر ملحقا بهما، ومن الكم هناك التنوع والثراء، ومهما كانت جغرافية هذه الزخارف فإنّها تحمل بصمة أسلوبية أو تقنية أو كتابية وذلك لتحديد الفترة الزمنية الذي إليها تنسب، نظرا لأنّه في أغلب الأحوال تصلنا هذه القطع دون تاريخ محدد.

ومن حيث المبدأ نقول إنّ فن الزخارف الجصية هو أحد الجوانب الفني لدينا الذي لم تحظ باهتمام كبير، والسبب الرئيسي في هذا، أنّ الجص كان ينظر إليه على أنه مادة غير نبيلة مقارنة بالحجر أو الرخام، وليس الأمر يتعلق بالصلابة والبقاء فلو تمت المحافظة عليه من الرطوبة لأصبح خالدا.

وفي فترة لاحقة فرضت خلطة الجير والرمل نفسها أمام الجص أو الجبس، حيث كانت تستخدم في الوزرات أو التكسيات المدهونة، كما استخدم ملاط من الجير المخلوط بالصمغ العربي في الدهانات الحائطية وفوق هذه الطبقة يتم إعداد طبقة للحفر، ويرجع نجاح ملاط الجير إلى مقاومته للرطوبة، ومن المعلوم أن الجير (الحجر الجيري)

[1] فاهمة شلبي، جامعة المدية، f.chaabli@gmail.com

هو عبارة عن كربونات الكالسيوم، وعندما يتم إحراقه يزداد صلابة ومقاومة عن الجص، إلاّ أن هذا الأخير هو أكثر مرونة الأمر الذي يجعله صالحا لاستخدامه كمادة للتشكيل الزخرفي.

أولا: الجــير

1. تعريف الجير:

الجير من المواد الرابطة(**liants**)، التي تضمن الربط بين مكونات الملاط(**mortier**) وتؤثر على خصائصه. تشكلت عن طريق حرق الكلس أو كربونات الكالسيوم(CaO_3)، وتحمل هذه المادة في طياتها عناصر أخرى مثل أكسيد الألمنيوم، أكسيد الحديد، أكسيد السيليسيوم والمغنزيوم[1].

2. لمحة تاريخية حول الجير:

يظهر استعمال مادة الجير عبر تاريخ الحضارات، حيث استعمل كمادة رابطة في البناء ومدعمة له هذا ما جعلها تعتبر مادة مهمة في تاريخ العمارة والهندسة وأدى إلى تطور صناعته بشكل ملحوظ.

استعمل الجير كطلاء للحماية والتزيين في الحضارات القديمة وهذا ما بينته المخلفات الأثرية التي عثر عليها خلال الحفريات، حيث يمكن القول أن الجير استعمل منذ آلاف السنين (عند الفينيقيين، بلاد الرافدين، مصر...إلخ)[2].

كما اكتشف في آسيا الصغرى منذ آلاف السنين نظرا لوجود الأدلة المادية المصنوعة من الجير.

احترفت أمريكا ما قبل الكولومبية صناعة الجير واستعماله في الملاط، حيث يستعمل ملاط ما قبل الكولومبي كمادة لاصقة في البناء، ويتكون من الجير والرمل وفي بعض الأحيان خليط من الجص.

في نفس الفترة تقريبا استعملت مصر القديمة ملاطا ذا نوعية رديئة مصنوع من الجص، استعمل لملء فراغات بنايات القبور والأهرام في منطقتي"أبيدوس" و"سقارة" واستعملوا فيها الطلاء الجيري المائي كدهن[3].

1- ICOMOS, La chaux et les mortiers, natures, propriétés, traitements, Paris, 1995, p11.

2 Maurice, Mumenthaler, Technologie des enduits traditionnels de façade, Bruxelles, p09.

3. Giorgio Torraca, Matériaux de construction poreux, science des matériaux pour la conservation architecturale, ICCROM, Rome, 1986, p67..

استعمل الإغريق ملاط الجير كمادة لاصقة في "دبلوس"، أما الرومان فلقد استفادوا من المعارف التي اقتبسوها من الإغريق، فضاعفوا من استعمالات الجير وأحسنوا طرق صناعته خاصة أثناء مرحلة الطهي.

اكتشفت أولى المواد المصنوعة من الجير البوزولاني في منطقتين متأثرتين بلا شك بالحضارة الشرقية واليونانية، ذلك بوجود عدة براهين لبنايات شكل فيها الجير عنصرا هاما من العناصر المكونة للملاط.

عمم الرومان الملاط المصنوع من الجير في البناء حيث ساعد هذا الأخير في تشييد بنايات ضخمة، هذا ما جعل الملاط يصبح مادة بناء بأتمّ معنى الكلمة، وأبرز مثال على هذه التقنيات ميناء روما "بورتيكس إميليا"[1].

عرفت الجزائر بدورها استعمال الجير في البنايات كمادة لاصقة، وبوصول الرومان (جميلة، تيمقاد، تيبازة) وفترة القرون الوسطى، استعمل الجير في الطلاء، كما استعملت كمادة لاصقة في البناء، وخزانات الماء بسكيكدة أحسن مثال لاستعمال الجير مختلطا بالرمل وإضافات أخرى، استعمل الجير كذلك في القرن15م في صناعة رسومات جدارية مائية تجمع بين الجمالية والتقنية.

كثرت الأبحاث في ميدان صناعة الجير من القرن 17م إلى القرن 19م، وأكثر المحاور دراسة محوري الطهي والإطفاء، وكذلك دراسة خصائص ومقاومة مواد البناء نظرا لأهمية صلابة هذه المادة اللاصقة للبنايات، ويبقى الجير إلى يومنا مادة لاصقة جد فعالة وذلك بفضل خصائصه المميزة، خاصة في مجال ترميم المواقع والآثار التاريخية.

3. المواد الأولية وطرق تصنيع أنواع الجير:

من المحاجر حتى يوضع داخل الأكياس، يمر الكلس بعدة مراحل تسمح في نهاية المطاف بالحصول على الجير بمختلف أنواعه.

نتحصل على الجير من الكلس الذي يستخرج من المحاجر والتي ترسبت منذ ملايين السنين، ويتوفر في معظم البلدان على الأشكال التالية: كلس نقي، كلس غير نقي متكون من 8% إلى 12 % من عناصر أخرى منها: المغنزيوم، الرمل، أكسيد الحديد وحوالي 20 % من الصلصال[2].

يستخرج الكلس من المحاجر على طريقتين:

---

[1] Maurice, Mumenthaler, Op. Cit, p04.

[2] Ecole D'Avignon, techniques et pratique de la chaux,8emEd Eyrolle, tirage Paris, 1995, p05.

طريقة تقليدية يدوية: تستخرج الحجارة الجيرية من المحاجر، باستعمال طرق تقليدية ويدوية، وبأدوات بسيطة كالفأس والمنقار.

طريقة حديثة: باستعمال الإمكانات والوسائل المتطورة مثل المتفجرات لتسهيل فصل الحجارة من الصخر(المحاجر)، ومن ثم تنقل بطريقة ميكانيكية[1].

تسحب الكتل المتحصل عليها بجرافات ميكانيكية، لتوضع في شاحنات ثم تنقل إلى ورشات التحضير أين يبدأ تحويلها.

تتمثل العملية الأولى في السحق، ثم الغربلة للحصول على معيار حجر متوافق مع نوع الفرن المستعمل، "سلم معيار الأفران العمودية يتراوح ما بين 20ملم إلى 140ملم مقابل 5ملم إلى 40ملم للأفران الدوارة".

يتم طهي الجير الحي في أفران حديثة ذات تكنولوجية متطورة بنفس الآلية التي يتم فيها الطهي في أفران بدائية لكن بالاختلاف في كمية وطبيعة الوقود المستعمل: صلب، سائل أو غازي وكذلك التحكم في طريقة التصنيع.

1.3.أنواع أفران الحرق (التكليس):

اعتمادا على نوع تزويد الأفران نميز:

الفرن العمودي أو الفرن المستقيم:

عامة يتمثل في النوع القديم من الأفران، على شكل أسطوانة من فولاذ مغطى بداخله بمادة صلبة، ويتم تزويده بالكلس عن طريق جزئه العلوي، ويسمح باختيار المعيار المناسب للأحجار إضافة إلى التوزيع المتجانس للنيران[2].

الفرن الحلقي:

يشتغل بوقود سائل أو غازي، يعتبر هذا النوع من أكثر الأنواع اقتصادا فيما يخص الطاقة، حيث تستعمل الأفران المستقيمة القديمة وقودا صلبا(الفحم)، وتكون مردودية إنتاجهم ضعيفة، بينما تستعمل الأفران المستقيمة الحديثة محروقات كالبنزين.

---

[1] -Centre d'assistance technique et de documentation (CATED), Les pierres de France, pierre calcaire,roche granit, grés, Paris . 1980, p13

[2]. Ecole D'Avignon, Op.Cit, p199.

الفرن الدوار:

لديه نفس خصائص الأفران المستعملة في صناعة الإسمنت، ولصناعة الجير يقوم هذا الفرن بطهي المواد الأولية عند درجة حرارة تتراوح مابين 1000°م و1300°م حسب نوع الجير المصنوع، من مساوئ هذا الفرن استهلاكه الكبير للطاقة الأمر الذي جعل الصناعيين يفضلون الفرن العمودي[1].

2.3. الإطفاء:

تسمح هذه العملية بتحويل الجير الحي إلى جير مطفئ ذلك بتوفر الرطوبة، ويتمثل هذا التفاعل في طرد الحرارة هذا يعني أن التفاعل يرفق بإطلاق للحرارة، يمكن القيام بعملية الإطفاء بعدة طرق وهي:

الإطفاء العفوي: نتحصل على هذه الطريقة بتعرض الجير الحي إلى العملية البطيئة والمتواصلة للهواء، حيث تلعب الرطوبة النسبية للهواء دور مياه الإطفاء.

السقي (الرش اليدوي): تقتصر هذه الطريقة على توفير كمية المياه اللازمة للإطفاء، وينتج عن هذا التفاعل طرد الحرارة[2].

الغمر (الغطس): هي طريقة تقليدية تقتصر على غطس الجير في الماء ثم تجفيفه وتخزينه، ثم يترك ليواصل الإطفاء.

الاندماج: تقتصر على وضع الكمية اللازمة من الماء للحصول على عجينة سميكة (جير على شكل عجينة)[3].

للتأكد من الدرجة الملائمة للإطفاء يكفي أن نغطس عودا في الحوض إذا كان الجير العالق فيه لزج فالعملية تكون ناجحة، وإذا لم يعلق الجير، فإن عملية الإطفاء غير ناجحة[4].

---

[1]. http//crsc.umbb.dz [e-Learning], Cours conservation et restauration des matériaux archéologiques, 2010.

[2]. Ghomari (F), science des matériaux de construction, département de génie civil, des sciences de l'ingénier, université Aboubekr belkaid, Alger, p16.

[3]. Ibid, p16.

[4]. Ibid, p16.

4. الأنواع المختلفة للجير:

الجير مصطلح عام يجمع بين عدة أنواع من أشكال فيزيائية وكيميائية، أين نجد أكسيد الكالسيوم أو أكسيد المغنزيوم أو هيدروكسيد الكالسيوم والمغنزيوم، نتحصل على الجير بحرق الكلس الذي يتحول إلى مسحوق وذلك بالإطفاء، ومن أنواع الجير:

1.4.الجير الهوائي: نتحصل عليه بحرق الكلس النقي جدا في درجة حرارية تقارب 1000°م[1]، ويتمثل المكون الأساسي للجير في كربونات الكالسيوم الذي يتفرق ليعطي أكسيد الكلسيوم (**CaO** الجير الحي)، والغاز الكربوني(CO_2).

2.4.الجير المائي الطبيعيNHL:

تتمثل المادة الأساسية للجير المائي الطبيعي في الكلس وقليل من الرمل، يطهى في درجة حرارة تقارب 1000°م، إطفاء هذه الصخور مثلها مثل الجير الهوائي أي بالماء لكي نتمكن من استعماله[2] في البناء للربط بين الأنواع المختلفة لمواد البناء.

يستلزم هذا الكلس المنتفخ السحق لتحويله إلى مسحوق ناعم (يستعمل بعد ذلك كجير مطفأ في الملاط)، يتميز الجير المائي الطبيعي بالتصلب في الهواء الطلق وتحت الماء.

3.4.الجير المائي الاصطناعي:

إسمنت البناء وهو نوع من الجير مادته الأساسية متمثلة في خليط مركز يزيد عن 80% من الكلس، و20% من الصلصال، نتحصل عليه في أفران تبلغ درجة حرارة طهيها ما يقارب 1450°م،[3] ثم يبرد هذا الخليط في الهواء ويسحق للحصول على بودرة ناعمة، يتميز الجير المائي الاصطناعي بتصلبه في الماء.

---

[1] -Duriez (M), Arambide (J), nouveau traité des matériaux de construction : Gramulats-ciments – Bitons constitution et technique générales d'emploi, Tome1, 2ème édition, 1961, p137.

[2]. IANOR, NA12, Chaux de construction: définition, spécification et critères de conformité, Ed1,2006, p4.

[3]. Ibid, p04.

4.4.جير المغنزيوم:

يمتزج في بعض أنواع الكلس المسمى دولوميتيك **dolomitiques**، أي كربونات الكالسيوم بكربونات المغنزيوم هذا التنوع الذي يمزج صخرة الكلس يشكل الجير المغنزيومي والذي يسمح بالحصول على الجير الهوائي عند طهيه في درجة حرارة أقل من 900°م وفي ظروف مناسبة[1].

5. خصائص الجير:

التركيبة الكيميائية: يتميز الجير كغيره من المواد بتركيبة كيميائية، تستطيع أن تزودنا بمعلومات حول نوعية وطبيعة المواد الأولية التي تحتوي عليها، إضافة إلى نوعية الجير ويكون أكسيد الكالسيوم(**CaO**) أكبر أكسيد يدخل في تركيبة أنواع الجير.

التركيبة المعدنية: من الضروري معرفة التركيبة المعدنية لكل مادة من أجل التعرف عليها أكثر، ويعتبر الكالسيت أكبر معدن يدخل في تركيبة الجير.

مؤشر البياض: تحدد من 0 إلى 100، ويكون مؤشر الجير الأبيض جدا 100 مثله مثل الجير الهوائي، أما الجير المائي الطبيعي فيكون ملونا نوعا ما هذا التغير في اللون ناتج عن الأكاسيد الموجودة في الكلس المستعمل.

المساحة الخصوصية: أو النعومة حيث تحدد نعومة حبيبات الجير بمساحة معينة تجسد هذه الأخيرة في المساحة الكاملة للحبيبات بالغرام في السنتمتر المكعب الواحد من المادة (غ/سم^3)، أما فيما يتعلق بالجير الهوائي والمائي الطبيعي فتتعلق نعومة الحبيبات بعملية الإطفاء والتخزين[2].

تعتبر معرفة المساحة المعينة عاملا جدّ مهم في التحكم في تفاعل الجير، فكلما زادت نعومة الحبيبات اتسعت مساحة الملامسة وكلما زادت سرعة التفاعل أصبح الملاط أكثر نعومة.

الكتلة الحجمية: تقدر عامة بالكيلوغرام في المتر المكعب ونقوم بتحديدها في المتر المكعب الواحد من المادة[3].

التقلص (Retrait): يحدد بالمقياس **NPF 15 433**وهو عبارة عن نقص في الأبعاد يتعرض إليه الملاط خلال الإنشاء.

---

[1]IANOR, NA12, Op.Cit, p.2

[2]http//crsc.umbb.dz [e-Learning], Op.Cit, 2010

[3]Jean (S), Hamilius (S), chaux de construction, commission permanent de normalisation des matériaux de construction, le ministre des travaux public, Luxembourg, 1975, p05..

مقاومة الضغط: هي علاقة القوة (ق) التي تطبق على الجزء المعرض لمادة ما وتقدر بـ "البار"، محددة من 7 إلى 28 يوم[1].

مقاومة الحرارة: يتحمل جسم ما الحرارة إلى حد ما لم تستطع الحرارة تحطيم الجزيء الذي يشكله، أو تغير من تركيبته، فإن لم يتم تعريض الجسم لمثل هذه العملية فبإمكانه تحمل الحرارة حتى يصل إلى درجة انصهاره.

يعتبر الجير الحي مادة مقاومة للانصهار، أما الجير المائي فإنه يفقد ماءه تحت تأثير درجات حرارة مرتفعة[2].

الجير عبارة عن جسم أساسي يتفاعل مع الحوامض ليشكل أملاحا، كثيرا ما نستعمل هذه القاعدة الكيميائية لإبطال مفعول الحوامض بكل أنواعها.

كما تحدد سرعة عمل الجير في تفاعل ما حيث يصل فقدان كمية من وزنها أثناء الحرق تصل إلى 30%.

6. استعمالات الجير:

أ– الجير في البناء:

استخدم الجير المائي الطبيعي منذ آلاف السنين في البناء وخصائصها الفريدة من نوعها تجعل منها مادة رابطة مناسبة جدا في جميع مراحل البناء وتشارك في الملاط لتحضير الأساس لتركيب وبناء المباني، وضع البلاط، ترميم الجدران وإصلاح أغلفتها، بفضل خاصيتها الهيدروليكية، فإن الجير المائي يتصلب بصفة أسرع من الجير الهوائي ويتميز أيضا بمقاومة ميكانيكية معتبرة.

ب– الجير في الديكور والزخرفة:

يستخدم اليوم البناءون وأصحاب الديكور الجير في كثير من الأحيان من أجلا زخرفة الداخلية والخارجية للمباني القديمة والحديثة .

اللون الأبيض الطبيعي للجير المائي يساعد مواد البناء الأخرى من أجل إعطاء واجهة أكثر جمالية للمبنى، فإنه يعزل ويحمي المنازل.

ج– استعمال الجير في الترميم:

---

[1] BAEL 91, Règles techniques de conception et de calcule des ouvrages et de construction en béton armé suivant la méthode des états limites, Eyrolle, Troisième tirage, Paris, 1999, P07.

[2]. Jean (S), Hamilius (S), op.cit, p05.

ملاط الجير هو الملاط الأكثر ملائمة في أعمال الترميم، يتحول إلى شكله الصلب عندما يتعرض للهواء، بحيث يشكل طبقة صلبة متحجرة عند التلبيس، ورابط قوي بين مواد البناء في حالة البناء، وهذا بعد أن يفقد كمية الماء المتواجدة في الخليط بفعل التبخر، وكذلك بعد تفاعل مكوناته مع الهواء الغني بثاني أكسيد الكربون[1].

يكون الجير المستعمل في خليط الملاط مطفئ بشكل جيد، وكذلك باختيار الرمل المناسب، وبكميات مدروسة، بالإضافة إلى الماء الخال من الشوائب والأملاح[2].

ثـانيـا: الجـبس

1. تعريف الجبس:

هذه المادة كانت تسمى بالعربية قديما "الجص" وهي اليوم "الجبس"[3]، فالجبس عبارة عن صخر متبلور مجهريا ذات حبيبات رقيقة، نادرا ما نجده نقيا، عادة مختلط بشوائب عدة ومختلفة من المحاجر (الطين، الكلس، الدولوميت...)، إلاّ أنّ بعض من هذه الشوائب تكون أو تتواجد بنسبة قليلة وتلون الجبس الطبيعي باللون الوردي أو الرمادي،...إلخ.[4]

الجبس مادة بيضاء لاحمة سريعة الجفاف، ويتكون من ملح كبريتات الكالسيوم المائية (**CaSO4.2H20**)، وهو مادة ضعيفة لذا نجده في الزخرفة، ويتم تدعيم خليط الجبس بإضافة الشعر قبل الصب لزيادة قوة التماسك بداخل القالب المصنوع من الجبس.

عند حرق الجبس في درجات حرارة مختلفة، نتحصل على أنواع الجير، فعند تعريضه مثلا لحرارة بين 150°م إلى 160°م، نتحصل على الجبس العادي المستعمل في البناء[5].

[1] ديوان حماية وادي مزاب وترقيته، دليل أشغال الترميم، وزارة الثقافة، غرداية، الجزائر، 2006م، ص04.

[2] نفسه، ص04.

[3] باسيلون بابون مالدونادو، تر: علي ابراهيم المانوفي، العمارة الإسلامية في الأندلس، الزخارف الجصية، المقربصات، النقوش الكتابية الكوفية، المجلد الرابع، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2010م، ص13.

[4] مسعود حميان، عموميات حول المواد الأثرية، جامعة بومرداس، كلية الهندسة، قسم هندسة المواد، 2009م، ص41.

[5] ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني للطبع والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1967م، ص727.

2. لمحة تاريخية حول الجبس:

الجبس من بين أقدم المواد المستعملة في البناء من طرف الإنسان، وحسب الاكتشافات الأثرية الحديثة فإن استعمال الجبس يعود إلى آلاف السنين قبل الميلاد (حفريات في سوريا وتركيا).

استعمل الجبس منذ القدم كطلاء وصنع عناصر زخرفية كما استعمل كذلك في التبليط...إلخ، كما تم العثور في بعض الحفريات تعود للقرن 7 ق.م آثار لاستعمال الجبس لصناعة القوالب.

ومن المعروف أنّ أكبر الأهرامات المصرية التي تعود لملوك الأسرة الرابعة في حوالي 2800 ق.م، من بين أحسن الأدلة لاستعمال الجبس منذ القدم.

وفي القرن 03 ق.م و04 ق.م ظهر مختصون في صناعة الجبس في عدة مناطق كسوريا، إلاّ أنّ استعمال الجبس بقي على الطريقة الأولى إلى غاية 1768م، أين قام الباحثان **Lavoiser et lechatelier** لأول مرة بدراسات علمية للجبس حول خصائصه الفيزيائية والكيميائية التي تمثلت في طريقة تصنيعه.[1]

3. أنواع زخارف الجبس:

1.3. قوالب مسبقة الصب:

وهي قطع جبسية تصنع من الجبس المدعم بألياف الشعر، حيث يتم صبها بقوالب ذات تصاميم ثابتة ومتنوعة مثل الكلاسيكية أو الهندسية أو النباتية، وتعتمد جودة هذا النوع على جودة قوالب الصب التي يجب أن يكون من مادة مطاطية إيبوكسية، دقيقة التشكيل والتصنيع ليتم الحصول على حلية جبسية دقيق التفاصيل وناعمة السطح، ونظرا لارتفاع تكلفة هذه القوالب يلجأ الكثير من مصانع الجبس الصغيرة لاستبدالها بقوالب صب مصنوعة من الجبس، وبالتالي تكون تكلفة التصنيع أقل ولكن المنتج النهائي.

يعتبر الجبس من المواد التي نستخدمها لإعداد القوالب أو المعاكس عنها، وتكون هذه المواد الأساس لنسخ طبق الأصل لاحقا،وكان الجبس الناعم ومنذ القدم واحدا من المواد الأكثر استخداما لإعداد القوالب (لإعداد نسخ طبق الأصل أيضا)، ولا ينصح باستخدامه إلاّ في الحالات التي لا تتوفر فيها لدينا مادة أخرى أفضل[2]، حيث أنّه:

غير قادر على إعادة إنشاء نسخ بتفاصيل دقيقة.

---

[1] مسعود حميان، المرجع السابق، ص40.

[2] برخينيا باخ هديل بوثو، تر: خالد غنيم، علم الآثار وصيانة الأدوات والمواقع الأثرية وترميمها، الطبعة الأولى، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، 2002م، ص84.

- ✓ بعد أن يجف يصبح قاسيا جدا بحيث يمكن أن يؤدي ذلك إلى مشاكل في نزع القالب.
- ✓ تتميز هذه المادة بشراهتها للماء وامتصاص الرطوبة، لذا من الواجب أن ندهن القطع المراد نسخها بهذه الطريقة بمادة عازلة تساعدنا على نزع القالب في المادة العازلة مثل الفازلين[1]...إلخ.
- ✓ يصبح سطح القالب مساميا، وهذا ما يوجب ضرورة معالجته بالورنيش أو الزيت...إلخ.
- ✓ مادة سريعة العطب ومن الممكن أن تتعرض للكسر بسهولة.

من مزايا الجبس نذكر:

أنّ لهذه المادة فائدة كبيرة تتلخص في كلفتها المنخفضة وسهولة استعمالها وتستخدم في الوقت الحالي بكثرة لإعداد الأسرة التي تعطي صلابة للقوالب المعدة من مواد مرنة، أي من أجل تحضير وقاية القالب[2].

ويتم تحضيره عن طريق مزج كمية من الماء مساوية لكمية الجبس ويتم تحريكها ببطء، وذلك لمنع تشكل الفقاعات الهوائية والتخثرات، وقبل أن يتم المزيج بالتماسك نقوم بصبه فوق الأداة المراد نسخها ويتراوح زمن التصلب مابين عشرة وثلاثين دقيقة، لكن من الأفضل الانتظار حتى 24 ساعة على الأقل لتضمن بذلك جفافه بشكل أفضل قبل القيام بمعالجته[3].

2.3. النقش على الجبس:

شاع استخدام الزخارف الجبسية بالمباني التراثية خاصة ببلاد المغرب والأندلس، وهو فن راق يتم بالحفر على الجبس بعد فرده وتثبيته على الحائط أو السقف لخلق زخارف بتصاميم متنوعة مثل الكلاسيكية والهندسية والنباتية.

4. كيفية اختيار زخرفة أو ديكور الجبس المناسب:

يعتمد نجاح اختيار نوع وتصميم الديكور الجبسي المناسب للفراغ على عدة عوامل:

- ➢ مدى تناسب أبعاده مع حجم الفراغ وارتفاع السقف.
- ➢ مدى ملائمة نوعه وتصميمه لشكل وحجم تصميم الأثاث.
- ➢ عدم المبالغة بالزخارف والحجم، فزيادتها قد تؤدي إلى نتائج عكسية.

---

[1] برخينيا باخ هديل بوثو، تر: خالد غنيم، المرجع السابق، ص84.

[2] برخينيا باخ هديل بوثو، تر: خالد غنيم، المرجع السابق، ص84.

[3] الأمين عمر، مواد البناء وتقنياته بالمغرب الأوسط، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، الجزائر، 1990م، ص114.

- التركيز بالنوع والتصميم والحجم على إبراز الناحية الجمالية للفراغ وإخفاء عيوبه.

5. الاستعمالات المختلفة للجبس:

استعمل الجبس في المنازل بإضافة الماء إليه ليصبح عجينة لينة تستخدم لكسوة الجدران الداخلية للمنازل خاصة الحمام والمطبخ باعتباره عازل جيّد للحرارة ويمتص الرطوبة، وهذا ما يساعد على خلق الجو المناسب داخل غرف المنازل، كما استعمل الجبس في عملية التسقيف بحيث يصب بين الأعمدة الخشبية الأفقية المشكلة للسقف مع مواد البناء الأخرى، هذا من أجل الحصول على صلابة ومقاومة أكثر، كما أنّ مساميتها تسمح بالتبادلات الغازية بين الداخل والخارج واستقرار درجة حرارة الغرف.

كما استعمل في تشكيل الشمسيات في المنازل، وقد يعود ذلك إلى الإضاءة والتهوية الكافية التي تتشبع بها مرافق المنازل عن طريق استعمال الصحن والمداخل والنوافذ[1].

الجبس كالجير استعمل قديما كملاط للربط بين صخور المبنى أو كطلاء لواجهة الجدران حيث نجد:

- الجبس الموجه للبناء:
  - جبس الطلاء الداخلي
  - جبس الطلاء الخاص
    - ✓ جبس الطلاء ذو الصلابة والقساوة العالية
    - ✓ جبس الطلاء المحيطي
    - ✓ جبس الطلاء الأرضي
    - ✓ جبس الآجر
    - ✓ جبس ضد الحريق.
- الجبس الموجه إلى شبه التصنيع:
  - جبس الصب (السبائك)
  - الجبس الزخرفي
  - جبس عناصر الرفوف
  - جبس الصفائح[2]

6. عوامل تلف الزخارف الجبسية:

---

[1] الأمين عمر، مواد البناء وتقنياته بالمغرب الأوسط، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، الجزائر، 1990م، ص114.

[2] مسعود حميان المرجع السابق، ص44.

تعتبر الزخارف الجبسية ضعيفة أمام عوامل ينبغي أن نراعيها وهي:

- ✓ الصدمات: يفضل عدم استخدامها بالأماكن المعرضة للصدمات مثل الحوائط، خلف الأثاث المتحرك وأركان الحوائط المعرضة للاصطدام.
- ✓ الرطوبة والمياه: يفصل استخدامها بعيدا عن مصادر الرطوبة والمياه، وبأسقف الحمامات والمطابخ يمكن استخدام ألواح جبسية مقاومة للماء.
- ✓ العوامل الجوية: بسبب ضعف الجبس لمقاومة العوامل الجوية يفضل عدم استخدام الزخارف الجبسية بالواجهات، ويفض استبدالها الخرسانة المدعمة بألياف زجاجية.
- ✓ قوة الحمل: الزخارف الجبسية ضعيفة القدرة على حمل الأوزان وينبغي دراسة الحمل الواقع عليها بحرص شديد حتى لا تتحطم.

7. الخاتمة:

إنّ الزخرفة ليست فنا بمعنى الكلمة بل هي من الحرف وبالتالي فهو نتاج حرفيين، حيث ساهم كل من الجير والجبس بتطوير هذه الحرفة وبتحسين خصائصها التي تعمل على ديمومة واستمرار هذه الزخارف.

ويعود الفضل إلى هذه المواد في الحفاظ على الزخارف، فبدونها تفقد الكثير من المباني دعامة مهمة تتعلق بالترتيب التاريخي، وتصبح المباني صماء ذات مساحات بدون روح وهيكلا ليس له صفة.

إنّ تطور مجال علم المواد في السنوات الأخيرة أثّر على نوعية وجودة الزخارف، حيث تعبر الزخرفة عن سجل لمراحل تطور الإبداع الإنساني في مجال الجمال الذي ازداد بريقا ولمعانا بما أضاف إليه من خصائص فنية اصطبغت بروح الإسلام، تلك الروح التي جمعت حضارات مختلفة انسجمت في ظل الإسلام فأعطت إنتاجا فنيا رائعا.

كما يمكن القول أنّ هذا الفن كان دائما قادرا على مضاهاة غيره من الفنون، وذلك لمعرفته لسرّ استعمال المواد في مجال الزخرفة، كما يمكننا القول أنّ الفن الإسلامي قائم على فكرة فلسفية عقائدية، وعلى هذا فإنّ ديمومة كل شيء مرتبط بمشيئة الله.

8. قائمة المصادر والمراجع:

أولا: باللغة العربية

- ✓ ديوان حماية وادي مزاب وترقيته، دليل أشغال الترميم، وزارة الثقافة، غرداية، الجزائر، 2006م.
- ✓ باسيلون بابون مالدونادو، تر: علي إبراهيم المانوفي، العمارة الإسلامية في الأندلس، الزخارف الجصية، المقربصات، النقوش الكتابية الكوفية، المجلد الرابع، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2010م.
- ✓ مسعود حميان، عموميات حول المواد الأثرية، جامعة بومرداس، كلية الهندسة، قسم هندسة المواد، 2009م.
- ✓ ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني للطبع والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1967م.
- ✓ برخينيا باخ هديل بوثو، تر: خالد غنيم، علم الآثار وصيانة الأدوات والمواقع الأثرية وترميمها، الطبعة الأولى، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، 2002م.
- ✓ الأمين عمر، مواد البناء وتقنياته بالمغرب الأوسط، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، الجزائر، 1990م.

ثانيا باللغة الأجنبية

- ✓ ICOMOS, La chaux et les mortiers, natures, propriétés, traitements, Paris, 1995.
- ✓ Maurice, Mumenthaler, Technologie des enduits traditionnels de façade, Bruxelles.
- ✓ Giorgio Torraca, Matériaux de construction poreux, science des matériaux pour la conservation architecturale, ICCROM, Rome, 1986.
- ✓ Ecole D'Avignon, techniques et pratique de la chaux,8emEd Eyrolle, tirage Paris, 1995.
- ✓ Centre d'assistance technique et de documentation (CATED), Les pierres de France, pierre calcaire, roche granit, grés, Paris, 1980.
- ✓ http//crsc.umbb.dz [e-Learning], Cours conservation et restauration des matériaux archéologiques, 2010.

- ✓ Ghomari (F), science des matériaux de construction, département de génie civil, des sciences de l'ingénier, université Aboubekr belkaid, Alger.
- ✓ Duriez (M), Arambide (J), nouveau traité des matériaux de construction: Gramulats- ciments – Bitons constitution et technique générales d'emploi, Tome1, 2ème édition, 1961.
- ✓ IANOR, NA12, Chaux de construction: définition, spécification et critères de conformité, Ed1,2006.
- ✓ Jean (S), Hamilius (S), chaux de construction, commission permanent de normalisation des matériaux de construction, le ministre des Travaux public, Luxembourg, 1975.
- ✓ BAEL 91, Règles techniques de conception et de calcule des ouvrages et de construction en béton armé suivant la méthode des états limites, Eyrolle, Troisième tirage, Paris, 1999.

أثر العقيدة على بنية الزخرفة الإسلامية بقسنطينة

عبد الجلال ماضي[1]

– مقدمة:

قد يسهل على أي متطلع متشوف للزخرفة الاسلامية أن يرى مدى التناسق الجمالي لها، هذه الصورة النسقية ما هي إلا تجلي لمعاني قيمية كامنة فيها، يخالفها الرؤية المفاهمية التي نظر بها الغرب إلى الفن عموما وإلى فن الزخرفة على سبيل المثال، يقول بهذا الصدد "**فينيجي**" أحد مؤرخي الفن الغربي عن الزخرفة أنها: "ذلك العنصر في الانتاج الفني الذي يضاف إلى ذلك الانتاج أو يدخل عليه، لأغراض التجميل... وهي تتصل بالسمات السائدة أو الموضوعات المستخدمة في الأشياء الفنية، والأبنية أو أحد وجوهها، دون أن تكون جوهرية لبنية الشيء أو الغرض منه، ويدخل هذا المدى من التعبير على اتساعه في أغراض الزخرفة"[2]، تعريف فينيجي لفن الزخرفة يظهره فنا من غير هدفية، خاصة عند نفي الجوهرية عنه، قد يكون هذا المفهوم صحيحا للغاية إذا ما طبقناه على الفنون الغربية عموما، خاصة وأن أغلب تمثلاتها الفنية في الديانة المسيحية لا تكاد تخرج عن أطار الكنيسة، وعلى العكس من ذلك تماما تجدها في الفن الاسلامي متمثلة في كل حياة المسلم، في المسجد والمسكن والأواني واللباس... وكل شيء آخر يمكن للمسلم أن يدخل فيه الزخارف الاسلامية.

وإذا ما نظرنا إلى قسنطينة في هذا الامتداد الجغرافي الكبير لبلاد المسلمين التي تحتوي العديد من الخصائص الزخرفية اللامتناهية بتنوعها وتعددها، نرها تنتمي إلى عموم الرؤية الإسلامية في تصورها وتكونها، ما يعني إنتماء الجزء إلى الكل، هذا الجزء (قسنطينة) الذي نحتاج إلى بحث الجوهرية الزخرفية التي ينتمي إليها، فعلى الرغم من الخصائص الزخرفية التي تتميز بها قسنطينة عن غيرها، إلا أن فيها بصمة وراثية للباعث على الفن الزخرفي الإسلامي عموما، هذا الباعث الذي هو عقدي بالأساس (العقيدة الإسلامية) سعى الغرب إلى نفيه اعتمادا على أمثال ما رآه من أنساق وأنماط فنية في باقي الحضارات الإنسانية، فالزخرفة عندهم لم تعدوا أكثر من كونها إضافة سطحية إلى كيان جمالي، وعليه فسروا الزخرفة الإسلامية في العالم الإسلامي على أنها خوف المسلم من الأماكن الخالية، وحب المسلم للتمتع باللذائذ، دون هدف جوهري عميق.

---

[1] عبد الجلال ماضي ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، **maadiabdeldjallel@gmail.com**

[2] Vinigi L. Grottanelli, Ornamentation,” Encyclopedie of world art (New York: McGraw-Hill, 1965), vol,10, col: 831.

مشكلة البحث: تظهر مشكلة البحث في محاولة التكشف عن الخلفيات التي أطلقت الإبداع الزخرفي في بلاد المسلمين، وتختص هذه الورقة بمدينة قسنطينة فهي ليست بعيدة التهمة التي أطلقها الغربيون عن كون الزخرفة الاسلامية هي ملأ للفراغ خوفا منه، فقد ورد هذا المعنى في كتاب العمارة الإسلامية في شمال إفريقيا للكاتبين "ديريك هيل ولوسيان غولفين"[1]، وزخرفة قسنطينة جزء من زخرفة البلاد الإسلامية، كما أن المدينة تعد أحد أهم حواضر المدن في شمال إفريقيا لما تحمله من تاريخ زاخر منذ القدم، وللرد على هذه التهمة جاءت هذه الورقة البحثية لتجيب عن الإشكالية الرئيسية: **هل كانت الزخرفة الإسلامية في قسنطينة تحتوي على بعد عقائدي إسلامي؟**

ويندرج تحت هذه الإشكالية الرئيسية أسئلة أخرى تجيب عن الورقة البحثية:

- هل لهذه الزخرفة تمثلات واقعية؟
- كيف كان تأثير الرؤية التوحيدية الكونية على الزخرفة داخل مدينة قسنطينة؟
- ما دلالات النسق الجمالي التي يحملها الفنان في نفسه؟

هذه بعض الأسئلة المهمة الأخرى التي يمكن الإجابة عنها في هذه الورقة البحثية، حتى نرى أنفسنا أمام مرآة الحضارة الإسلامية، والتي كان لها التأثير كبير على مدينة قسنطينة، لنجيب عن احدى الجوانب المهمة من تاريخ المدينة، خاصة وأن المدينة تعاني في حاضرها اليوم أكثر من أي وقت مضى، أعتقد أن هذا المؤتمر الوطني الذي تحتضنه جامعة سوق قسنطينة 02 نحتاج لأمثاله بكثرة حتى نتمكن من اعادة المدينة من جديد.

أهمية الوضوع: تتمثل أهمية الموضع في العديد من الجوانب منها:

- أهمية مدينة قسنطينة والتي تشكل احدى أهم المدن في تاريخ الدول الإسلامية المتعاقبة على شمال إفريقيا، وأهم مدن الجزائر.
- لأهمية اعادة بعث المعاني الكامنة خلف فن الزخرفة الإسلامية، والذي يعني إمكانية بعث روح جديدة للمدينة القديمة.
- تجاوز اشكالية المعنى المتخفية عن كثير من المشتغلين بالفنون المكانية في الزخرفة الإسلامية.

أهداف الورقة البحثية:

[1] Lucien Golvin, Derek Hill "Islamic Arechitecture in north Africa (Archon books, 1st edition 1976) col: 22

تهدف هذه الورقة البحثية إلى:

- تقديم رؤية عن البعد الديني العقدي، للزخارف الاسلامية بمدينة قسنطينة.
- بيان أهمية الزخرفة في حياة المسلمين قديما، كبعد جمالي تعبدي لا يمكن الاستغناء عنه.
- إظهار مدى تأثر المدينة بتاريخها الإسلامي.

منهجية الورقة البحثية: أتبع المنهج الوصفي، للتتبع أثر العقيدة الإسلامية على الزخرفة داخل مدينة قسنطينة، لأقرب صورة المعاني الجمالية الكامنة في هذه الزخارف.

أسعى للإجابة عن هذه الإشكاليات من خلال المنهجية التالية:

الفرع الأول: التوحيد في قلب الزخرفة الإسلامية:

إن التنوع الذي تمتاز به الزخرفة الإسلامية في التصميم والأسلوب والموضوع والهندسة، تتعدد بتعدد الأماكن والجغرافيا والتاريخ، فكل زمن ودولة وبقعة جغرافية لها مميزاتها وخصائصها الإبداعية، فهي إخراج فني معتبر يخدم المكان والزمان الذين وجد فيهما، فالزخارف التي تملأ الفراغ على أي سطح كان، سواء على الحجر أو الخشب أو على الفخار أو الزرابي أو النحاس هي ليست بالضرورة على نفس الأنساق والأنماط الفنية، فالاختلاف الخصائصي بينها ملحوظ ومرئي، فهو يخضع كذلك لخصائص المواد المستعملة حتى يمكن التكيف معها، لهذا تختلف الزخرفة على الحجارة عن الزخرفة على الجص فلكل أسلوبه المميز الذي يفرضه كذلك على نوع الزخرفة، فالحجارة مثلا تكون الزخرفة عليها سطحية إذا ما قارناها بالجص الذي يمكن إنشاء نتوءات كبيرة وعميقة عليه، وأسطح أخرى قد تكون الزخارف عليها ملساء متساوية أو قليلة البروز أو مخرمة، فللمواد المستعملة في الزخرفة تأثير على مظاهر إخراجها، بعضها يظهر براقا ناصعا أو معتما، بارزا أو غائرا، ملونا أو مكنونا، متنوع الزخارف والأساليب، فإذا ما أضفنا إليه اختلاف الثقافات والديانات فسيصبح مشعث الرؤى، نفس الشيء مع الاختلاف في الزخرفة داخل الحقل الإسلامي.

إلا أن هذا التنوع المتكثر في الزخرفة الإسلامية قد يعتقد المتتبع له والباحث عن خلفياته أن خصائصه الباعثة له شديدة الاختلاف والتضارب، بينما الواقع هو خلاف ذلك تماما فهي تخرج من نسق مشكاة واحدة، فالفنان المبدع على مختلف الأسطح وبمختلف المواد وعلى اختلاف البلدان، كلهم يأتي من معنى واحد مشترك، هذا المعنى الذي أطلق عليه راجي إسماعيل الفاروقي عنوان "جوهر الحضارة الإسلامية"[1] ألا وهو "**التوحيد**"؛ التوحيد الذي

[1] راجي إسماعيل الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، تر: عبد الواحد لؤلؤة (ط: 01، 1998م الرياض، مكتبة العبيكان، المعهد العالمي للفكر الإسلامي)

تدور عليه كل مرتكزات حياة المسلم، أشار القرآن في سورة الأنعام إلى المتطلبات الأربعة التي يكون فيها المسلم موحدا خالص التوحيد لله سبحانه: **أولها**: ألا يبغي غير الله ربا: "قل أغير الله أبغي ربا وهو رب كل شيء".

وثانيها: ألا يتخذ غير الله وليا: "قل أغير الله أتخذ وليا فاطر السماوات والأرض"

وثالثها: ألا يبتغي غير الله حكما:"أفغير الله أبتغي حكما وهو الذي أنزل إليكم الكتاب مفصلا"

ورابعها: ألا يبتغي غير رضا الله غاية: "قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين لا شريك له"

هذه الآيات هي القيمة الحضارية التي تدور حولها حياة المسلم في أدق متطلباته، وعليه أحاط المسلم نفسه بكل ما يقرب إلى الله، ويذكره به دائما، حتى فيما يكون رمزيا، كالنجمة والهلال..وغيرهما كثير، لأن محيا المسلم ومماته يدور حول كلمة التوحيد فهي كما وصفت: " كلمة أعادت في لحظة من عمر الزمان رسم الخريطة البشرية على هذا الكوكب؛ فلم تعرف الدنيا على طول امتدادها وكثرة ما غشاها من نوازل تحولا مفاجئا؛ يزيل حضارات ويديل ممالك، ويقيم على أنقاضها بناء حضاريا إنسانيا غاية في العظمة والشموخ كهذا التحول العبقري الفريد؛ الذي وقع بكلمة "**لا إله إلا الله**""[1].

إن عقيدة التوحيد هي صبغة الله التي طبع بها الخليقة كلها، وهي في حياة المسلم تنزيل للمعاني الربانية المتسامية إلى واقع الفعل الإنساني المتمكن من باب تسخير الكون، حتى تتمكن الروح من الاتصال بخالقها للتغذى بالقيم الفاضلة، ومن أهم هذه القيم؛ القيم الجمالية ذات الحس العالي، فإن بدايات صدورها من الله عز وجل قال سبحانه: " **إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب**" [سورة الصافات: 06] وقال كذلك: " **أمن خلق السماوات والأرض وأنزل لكم من السماء ماء فأنبتنا به حدائق ذات بهجة ما كان لكم أن تنبتوا شجرها أإله مع الله بل هم قوم يعدلون**" [سورة النمل: 60]، إن الروح الجمالية الإبداعية مستمدة من الله أولا قبل كل شيء، كيف لا؟ والخلق كله إبداع منقطع النظير، ما جعل علي عزت بيخوفيتش يقر مقالة: " إن الفن ابن الدين، وإذا أراد الفن أن يبقى حيا، فعليه أن يستقي دائما من المصدر الذي جاء منه"[2]، وعليه أؤكد كذلك على أن الدين الإسلامي والفن متلازمين فإن بينهما علاقة تأثير وتأثر تكون مصاحبة للعمل الفني وملازمة له، ومؤثرة كذلك على نفس المتلقي

وبهذا يكون الفن في المفهوم الإسلامي وسيلة لا غاية "والفن في التصور الإسلامي وسيلة لا غاية، والوسيلة تشرف بشرف الغاية التي تؤدي إليها؛ ولهذا فليس الفن للفن، وإنما الفن في خدمة الحق والفضيلة والعدالة، وفي سبيل

[1] قطب، محمد، واقعنا المعاصر (مؤسسة المدينة للصحافة، جدة، ط، الثانية 1988م) ص: (162)

[2] علي عزت بيغوفيتش، "الإسلام بين الشرق والغرب"، (دار الشروق، القاهرة ط: 09) ص: 174

الخير والجمال"[1]، وهو أيضا ما ذهب إليه محمد عمارة بأن المهارات الإبداعية للفنون إذا خرجت عن المقاصد الرشيدة المتسامية فهذا يجردها من شرف الاتصاف بالجمال، وبطبيعة الحال التوحيد هو أعلى هذه الغايات التي يجب أن تقصدها الفنون، واستشهد محمد عمارة على ذلك بقول ابن سينا: ''جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له''، فالفن هو تلك الروح الجمالية التي يبدعها الفنان في صورة خارجية، فهي فيض الداخل على الخارج وكلما كان الداخل ممتلأ بالمعاني السامية، كلما كان الصادر عنه إلى الخارج إبداعيا للغاية، والنفس البشرية المسلمة هي الداخل الممتلأ بوحدانية الله عز وجل، فكان الصادر عنها إلى الخارج هذه الفنون الإبداعية المنقطعة النظير التي زخرت بها البلاد الاسلامية، لذلك إن "الفن المتسق مع الإسلام هو الذي يحقق مقاصده في أمته وفي الإنسانية، عندما تشيع فيه الصبغة التي صبغت بها عقيدته وميزت بها أيديولوجيته إبداع الإنسان الفنان، إنها خيوط غير مرئية تلك التي تربط الوضع الإلهي بالإبداع الإنساني الجميل"[2]

فالتوحيد إذا جعل حياة الفرد والمجتمع محصنة التصور من جهة ومحصنة التطبيق الواقعي من جهة أخرى، فهو دعوة تتبنى خدمة التصورات الابداعية للمجتمع عن طريق التزام خط صارم في الانتاج، ولعل هذا ما أتصوره حقا يعبر عن كلمة "فن"، إذ الفن هو إخراج مكنونات الجمال بين الممنوع والمقبول، فيحسم الفن الإسلامي فلسفة الأخلاق والقيم التي ينطلق منها بصورة حازمة وواضحة تمام، ويتخذ في ذلك خطوات عملية أجملها في العناصر التالية:

أ. الفن ليس ممنوعا لذاته وإنما قد يكون ممنوعا على حسب المعنى الكامن خلف المنع، حتى لا تكون الصور الفنية مبتذلة أو منحلة وهابطة، والمنع يكون كذلك لأجل تطوير الصور الابداعية، فمنع الصورة الروحية يحمل من جهة أن الروح إنما هي من الأمر الإلهي ولا يمكن مضاهاتها بأي شكل من الأشكال، ومن جهة أخرى كان واقع المسلمين أنهم أبدعوا فنونا تصويرية أخرى كفن "التجريد" حتى أصبحوا رواده بامتياز، وهو فن مجرد من مضاهاة الخالق في خلقه، هذا الفن التجريدي الذي يسم حضارتنا المعاصرة اليوم والأروبي منها بشكل أكبر.

ب. الفن مرتبط بالأخلاق ارتباطا وثيقا لا يمكن التنازل عنه نهائيا، وأن هذا الارتباط لا يحبس الحالة الإبيداعية للإنسان ولا يوقفها ولا يسجنها، بل على العكس من ذلك تماما فالمنع في مواضع معينة أشارت إليها الشريعة

[1] صالح أحمد الشامي، "الفن الإسلامي التزام وابتداع" (دار القلم. دمشق النشرة الأولى: 1410هـ 1990م) ص: 40

[2] محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة للدكتور، (دار الشروق، القاهرة، ط:1991م)، ص:11

جعلت المسلم يبحث في مناطق لم تكن مدركة للإنسانية، ليسحب الفن من القصور ودور العبادة في العصور القديمة إلى البيت والشارع ومكان العمل وكل موضع يمكن أن يملأه المسلم بحس جمالي.

ج. أن اللذة المستمدة من الفنون يجب أن تكون لذة معتدلة المزاج، فهي لا تنحى بالإنسان إلى مزالق السوء، ولا إلى تهيج نفسه لطلب المحرمات، بل تجعله متناسقا متناغما مع أصل خلقته وفطرته، يطلب الجمال في ما تنتجه يداه حتى يتناسق مع الجمال الكوني الذي خلقه الله، فتكون اللذة هنا مساوقة للطمئنينة النفسية.

د. أن يكون كل عمل متسما بالاتقان التام، وأن النقصان فيه مع إمكانية التمام، هو بمثابة الإخلال بواجب شرعي، هذا الاتقان الذي هو أولى خطوات المتطلبات الفنية، كان سببا دائما في الدافع الإبداعي لدى المسلمين، فهو في معناه القار طلب الزيادة في الصور الجمالية التي يضفيها الانسان على كل مكان يحل به أو يرتحل إليه، لذلك إن الاتقان ليس مجرد انجاز جيد في عمل ما، بل هو إدخال عامل الابداع على هذا العمل، وإذا ما أضيف إليه الصبر يكون أجمل صورة يمكن أن يخرجها الفنان المسلم إلى الناس، ولذلك تعجب الغربيون من قوة إبداع الزخرفة الإسلامية التي تحتاج إلى طول الصبر وإلى الاتقان.

هـ. وعلى أساس مبدأ الاتقان يكون موضوع الفن مشاعا لدى عامة الناس، كل في مجال تخصصه، وبهذا تكون الحركة الفنية حركة مشاعة لدى الجميع، وليست مقتصرة على الفنان وحده، وعند هذه النقطة يصبح الفنان المتخصص نتاج رؤية جمالية يشارك فيها المجتمع كله، ولا يكون فيها أي نشاز غير أخلاقي، فالفنان ذاته يتحول إلى موضوع أخلاقي باعتبار التأثير الجمالي الذي يضفيه على كيان الأمة، فالفنان كذلك هو المسلم الموحد الذي يتناغم مع الرؤية التوحيدية الكونية، وعلى مر قرون ممتدة كان الفنان المسلم فنان الالتزام الأخلاقي

و. أن يكون الفن بمثابة تزكية للمكان وليس تدنيسا له، فكما يزكي المسلم نفسه بدرجات القرب من الله، فإنه يزكي كل ما حوله ليكون كذلك، حتى يحدث الوقار والسكينة في كل ما يحيط به، وقد يصعب على غير المسلم فهم معنى تزكية المكان، لأنه لا ينطلق من نفس الروحانية التي يمتلكها المسلم، وهذا ما جعل المسلم يخرج زخرفة دور العبادة إلى محارب حياته كلها.

هذه هي أهم المرتكزات التي تنطلق الرؤية الفنية الإسلامية منها، وللتوحيد فيها منهج مع الزخرفة الإسلامية، فمن المتطلبات الشرعية التي يحتاج الفن إلى التولد من خلالها، وصولا إلى التوحيد المتكامل الرؤية الذي تنبني عليه تفاصيل حياة المسلم، وقد اخترت في بداية الحديث عن التوحيد، الحديث أولا عن مضمون الشريعة في الأحكام المنعية (الحرام) أنها لم تكن مانعا من الابداع الفني، فالالتزام بترك المحرم في أي مجال من مجالات الحياة، هو التسليم الحقيقي لله بالوحدانية، هذه الشريعة التي تمثل التقنين المنظم لحياة المسلمين، يقول عنها المستشرق الألماني شاخت

جوزيف: "إن من أهم ما أورثه الإسلام للعالم المتحضر قانونه الديني الذي يسمى بالشريعة وهي تختلف اختلافا واضحا عن جميع أشكال القانون إنها قانون فريد فالشريعة الإسلامية هي جملة الأوامر الإلهية التي تنظم حياة كل مسلم من جميع وجوهها"[1] من هذه الوجوه الشق المنعي فيها، والذي أكسب الحضارة الإسلامية ذاتية مميزة منعها من الإنسلاخ وأهلها إلى المدنية وإلى الريادة العالمية.

ثم لا يمكنني الحديث عن مضمون التوحيد في الزخرفة الإسلامية بعد أن أشرت إلى الجانب الشرعي، دون الكلام عن مؤسس هذه النظرية (الرؤية التوحيدية الكونية في الزخرفة الاسلامية) وهو راجي إسماعيل الفاروقي[2]، وقد كتبها واضحة بتسلسلها الفكري المتناسق في كتابه أطلس الحضارة الإسلامية، وعليه سأعرض لنظريته بشيء من الايضاح.

الفرع الثاني: نظرية راجي إسماعيل الفاروقي في الزخرفة الاسلامية:

يرى الفاروقي أن تشكل الزخرفة الإسلامية جاء نتيجة تجمع العديد من العناصر الموكنة لرؤية هذه الزخرفة، يبدأ هذه العناصر بالقرآن الذي اعتبره أحد أهم المكونات الصورية للزخرفة الإسلامية، فقد مر القرآن من التصور الجمالي الصوتي في بداياته، لينتقل فيما بعد إلى صور جمالية أخرى منها "**فن الكتابة**"، والكتابة قبل وجود القرآن كانت مجرد ألفاظ تعبيرية في مختلف الحضارات السابقة للإسلام، ولأن القرآن الكريم شكل في الرؤية المعرفية الإسلامية المعيار المطلق للحقيقة، والمقياس الأفضل للأخلاق والفضيلة، والنموذج الأمثل لجمال الروح.

لذلك اعتبر الفاروقي القرآن الكريم الصورة الكاملة لانبثاق الفن الإسلامي، وكانت خطوات توصيفه له تبدأ من كونه معجز البلاغة والمعنى، ذلك الاعجاز الذي يختلج الصدر ثم ينتقل إلى التسليم، يأخذك للمعنى بالتدريج ثم يحيطك به حتى تتكون فيك صورة فهم المعنى وصورة تطبيقه، فهذه الجمالية الروحية التي تصاحب القرآن الكريم، كان لزاما أن تفيض إلى الخارج عن طريق العمل الإيجابي في الحياة، على الرغم من أن القرآن نزل في مكان وزمانين محددين وعلى أشخاص معينين وهم النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه الكرام، ليعالج حيثيات وتفاعلات حياتهم بالقرآن الكريم، ومع ذلك ما زال المسلم إلى اليوم يعيش تلك الآيات على أن معانيها نزلت في زمنه وبحيثياته، فهو

---

[1] جوزيف شاخت، تراث الإسلام، تر: محمد زهير السمهوري وآخرون، (عالم المعرفة، ط: 03، 1978م) ج:01، ص:369.

[2] ولد الدكتور إسماعيل راجي الفاروقي في يافا، فلسطين، في العام 1921م، تخرج من كلية الدومينيكان الفرنسية الفرير (القديس يوسف) في العام 1936م، ثم حصل على شهادة البكالوريوس في الفلسفة من الجامعة الأميركية في بيروت في العام 1941م. شارك الفاروقي في عدد من عمليات المقاومة، وبعد تمخض الحرب عن سقوط فلسطين، غادر متوجها إلى الولايات المتحدة، حيث حصل على درجتي ماجستير في الفلسفة من جامعة إنديانا في العام 1949م، ومن جامعة هارفارد في العام 1951م. ثم شهادة الدكتوراه في الفلسفة، وبعدها انتقل إلى الأزهر لاجل الدراسات الشرعية، وتعرف على هويته الاسلامية بشكل أفضل، ليكون بعدها من مؤسسي المعهد العالمي للفكر الإسلامي، من أجل مشروع أسلمة المعرفة، قتل الفاروقي هو وزوجته في يوم 18 من رمضان، يوم 26 ماي 1986م رحمة الله عليها.

ينظر إلى سور القرآن مجردة عن سياقاتها التاريخية، هذا التجريد في المعنى يذكر الفاروقي أنه سبب ظهور الفن **التجريدي**[1]، ثم ما يترتب على البنية المتكاملة في القرآن الكريم، فعلى الرغم من غياب معرفة الحكمة في طريقة ترتيب القرآن الكريم إلا أن كل سورة تؤدي المعنى العقائدي والتعبدي والأخلاقي المراد، فهذه **البنية الداخلية** المكتفية، ظهرت على الفنون الإسلامية الزخرفية، وفي نفس الوقت ذلك التجزأ الموجود في كتاب الله لقصة قرآنية ما تتكرر في العديد من السور لتخدم في كل سورة معنى خاص، هي تشكل عند تجميعها صروة مترابطة المعنى فيما يمكن أن يكون مجزأ الحياة، وهذه نقطة أخرى اعتبرها الفاروقي مما تشكل الزخرفة والفنون الإسلامية "**التجزأ الذي ينتهي بالتكامل**"، ومن العناصر الزخرفية المستمدة كذلك من القرآن **التركيب التعاقبي** الموجود فيه، حيث يقرأه القارىء من أي جزء أراد، وهذا يتبعه كذلك عنصر **التكرار** الوارد في القرآن للتذكير بمعاني محددة لا يمكن التخلي عنها، وأخيرا عنصر **التعالي**[2] الذي طبع الزخرفة الإسلامية وميزها عن غيرها حيث تشابه عناصر الطبيعة من جهة وتختلف عنها من جهة أخرى بعناصر كالتكرار وتركيب الأجزاء وغيرها.

هذه أهم العناصر الستة التي رأى الفاروقي أنها مستمدة من القرآن الكريم ومطبقة على الزخرفة الإسلامية، فالقرآن هو الموجه لحياة الناس سواء بالمعنى أو المبنى أو كل تصورات الحياة الممكنة، ثم يعرض الفاروقي لمختلف الفنون المنبثقة والمتعلقة أو المرتبطة بالقرآن ارتباطا وثيقا، وأهم ما نعرضه نحن لصلته بورقة البحث، هو فنون الزخرفة، يرى الفاروقي أولا بعد التوكيد على التوحيد وهو ما أشرنا إليه سابقا في هذه الورقة البحثية، يأتي على العناصر المشكلة للزخرفة الإسلامية، ليذكرنا أولا بأن **تغيير مظهر** المواد لا يغير من جوهرها بقدر ما يظفي عليها الروحانية المطلوبة ليخرجها من عالم الجمادات إلى عالم الأحياء إن صح التعبير، فالحجارة والأخشاب ومختلف المواد المزخرف عليها تبقى ثابتتا في جوهرها فالحجر بصلابته والخشب بليونته مثلا، يقول الفاروقي "لا تقتصر عبارة **تغيير المظهر** على التغيير بوصفه محض تغيير، بل إنها تفييد الإعلاء والتعظيم وإضفاء الصفة الروحية...فالعمل الفني الذي يتزين بأنساق لا متناهية له منزلة سامقة فعلا في ذهن المسلم.."[3]، ثم ينتقل بنا الفاروقي إلى العنصر التالي والذي يعد مهم المعنى وهو "**تغيير مظهر البنى**" إذ يرى أن الفنون العالمية تسعى دائما إلى إظهار البنية للموضع الفني، بينما في الثقافة الإسلامية تقوم على إخفاء تلك البنية الحدية التي تظهر المادة، لتنقل المادة من عالم الابتذال والركون للدنيا إلى عالم روحاني مختلف يتم فيه التأكيد على إخفاء الأشكال الأساس أو التقليل من أثرها في الناظر، لأجل التأكيد على العنصر الأهم وهو التوحيد بنقل العناصر الدنيوية الفجة إلى تقديم تذكير جمالي بصفات الألوهية المختلفة عن الطبيعة.

[1] راجي اسماعيل الفاروقي، الاسلام والفن، تر: وفاء إبراهيم، (دار الغريب: القاهرة)، ص:05.

[2] ينظر مرجع سابق، الفاروقي، أطلس الحضارة الاسلامية، ص:539

[3] راجي اسماعيل الفاروقي، التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة، تر: السيد عمر (ط:02، مدارات للبحث والنشر، القاهرة) ص 286.

ثم ينتقل الفاروقي للعنصر الرابع الذي تشترك فيه جميع الحضارات ألا وهو **التجميل**، فالتجميل هنا هو الوظيفة الابداعية التي يقوم بها الفنان، وتتسم في تاريخ الزخرفة الاسلامية بالجاذبية والتنوع، لأن الأنساق التي قدمها المسلمون تشكل رؤية مختلفة للعالم تبهج الناظر الذي "لا يعرف أصول الانبثاقات الفكرية والمفاهمية والعقدية خلف تلكم الصور الجمالية"[1]، ولكنه يقينا يستطيع تلمس روحانيتها الكامنة فيها، فعناصر الابهار والاتقان ودقة الصنعة تجعل المرء مذهولا من قوة صبر المسلم لأجل إخراج اللوحة الجمالية التي يعمل عليها، ويرى الفاروقي أن هذا ما جعل المسلمين أنفسهم منبهرين من الصنعة الزخرفية التي أخرجوها للعالم، إلا أن انبهارهم يعتمد على الرؤية التوحيدية الباعثة لهذه الزخرفة، فبالنسبة للمسلم كل ما يذكر بالتوحيد هو يذكر بالحقيقة والخير.

كما يرى الفاروقي في الوظيفة الرابعة للزخرفة الإسلامية "**التجميل**" أنها تعتني ببحث الفوارق في مختلف المناطق الإسلامية فإن التوحيد الحاصل بينها والذي توصل إليه عدد من الباحثين بدافع وحدانية الله الغامرة لنفس المسلم، فإن التنوع الذي أشرنا إليه سابقا هو تنوع تجميل تفرضه المنطقة الجغرافية الممتدة والمواد الأولية المستخدمة للتجميل، هذا التنوع الذي لخصه في ثلاثة عناصر رئيسية "الأساليب" و"المواد" و"السمات الرئيسية"، ليس له صلة بالاختلاف في الأعراق والأجناس والأقاليم كما اعتبره كثير من الباحثين الغربيين كذلك، نعم فيه الكثير من التثاقف الحاصل في كل منطقة تماس معها المسلمون مع حضارة كانت سابقة عليهم في تلكم المنطقة، إلا أن الوظيفة الحركية التي أضفاها المسلمون على نفس عناصر الحضارات السابقة بما سمي **بالفنون البصرية**[2] بعث الروح في تلكم العناصر، فمثلا استخدم المسلمون ما كان يستخدمه البزنطيون من عناصر وطرق للبناء، غير أنها أحالت صفات الجمود والثبات في العمارة البيزنطية إلى حركية وروحانية.

تعد هذه أهم العناصر المشكلة لنظرية إسماعيل الفاروقي في الزخرفة الإسلامية، أصلها الأول هو الرؤية التوحيدية الكونية، ثم يكون القرآن رابطا لعناصرها المشتركة، وهذه هي القيم التي تحمل المعاني الحقيقية للزخرفة الإسلامية، وهي قيم تتجلى روحانيتها في كل ما أبدعه المسلمون في مجال الفنون الإسلامية، وما يأتي بعدها من تجليات ظاهرة تشكل صورة أيقونية لمختلف العناصر والمواد، إن النظرية التي بعث بها الفاروقي الفنون الإسلامية تحتاج إلى اهتمام حقيقي وعميق من مختلف الباحثين، فهي أعادت تشكيل وصياغة وقراءة الفن الإسلامي في سياقته المستحقة له.

بعد تقديم صورة عن الباعث للزخرفة في البلاد الإسلامية، وهي صورة بدأت الاهتمام بها منذ زمن غير بعيد، كان أحد أهم محركاتها في نفسي هو ما آلت إليه مدينة قسنطينة، وعن غياب معاني التصورات الفنية في أذهان

[1] راجي اسماعيل الفاروقي، التوحيد والفن (مجلة المسلم المعاصر، العدد:25 ط:1981م) ص: 183 .

[2] .زكي محمد حسن، في الفنون الاسلامية، (ط: 1995م، مطبعة الاعتماد، مصر) ص: 32.

الناس عامة وفي أذهان المهندسين المعاصرين فيها، الذين بنوا "المدينة الجديدة" ظنا منهم أن البناء يخضع فقط لمقومات المادة، على الرغم من أن البحث عن العناصر المادية الرخيسة هي ما بعثت فنون الجص في المدينة قديما، بل حتى الحديث عن الفن يستقبل بشيء من الامتعاض، للاعتقاد في مخيالهم الجمعي أن الفن لا يمد بصلة للإسلام، ما نحى بي إلى محاولة توصيل معنى مختلف، وهو أن الفن إضفاء الجمالية على حياة المسلم، وخاصة الزخرفة الإسلامية التي تكمل معاني الروحانية فيه، فلا يمكن أن ينظر المسلم إلى لوحة فنية إسلامية ولا ينتابه إحساس بالخشوع أمامها، وغياب الفن في مدينة قسنطينة أضفى نوع من الغضبية على حياة الناس، وعليه فإن الفن ليس ممنوعا لذاته بل يمكنني القول متحديا بعد الصور الفوضوية التي نراها، أنه مقصد مكمل لحياة الناس والإخلال به هو إخلال بواجب الاتقان في الشريعة الإسلامية.

الفن الإبداعي يخرج من رحم الممنوعات كما أشرت سابقا، وأن المنع في الإسلام ليس منعا لذاته، بل قد منعت الصورة الروحية ليبدع المسلمون الصور التجريدية المفارقة للطبيعة والخارجة منها في آن واحد، ما يعني التكشف عن كل الصور الجمالية الكامنة في روح الإنسان والتي يمكنه إخراجها إلى صور جمالية واقعية، باتت مدينة قسنطينة أبعد ما تكون عنها، أعلم أن البحث يتحدث عن القيم المفردة في تاريخ الزخرفة الإسلامية بالمدينة، لكن أردت الاشارة إلى أن اهتمام متخصص في العقيدة مثلي بالفنون الجمالية هو الانكار المستمر لما أصبحت عليه قسنطينة، ولا يمكن استرجاع الروح الجمالية فيها إلا عن طريق التذكير بوجهات النظر المعرفية لذلك، على الرغم من غيابها عن المتخصصين في الهندسة اليوم، هؤلاء الذين يطلقون الكتل الاسمنتية في كل مكان دون أدنى حس جمالي.

تعتبر قسنطينة مدينة زاخرة بالصور الفنية من حيث التعدد إلا أنها قليلة من حيث التطبيقات، وهذا بسبب طمس فرنسا لمعالمها المكونة لها، فقد عرفت المدينة أكبر عمليات الهدم التي يمكن أن تقع على مدينة ما، وهذا ما حول معالمها الإسلامية إلى معالم قليلة، وفي هذه الورقة البحثية أعيد ربط هذه الزخرفة بحاضنتها الإسلامية في المعاني والمفاهيم الباعثة لها، لأبحث إشكالية القيمة في الزخارف المترامية في أطراف المدينة فأسقطها على المعاني التوحيدية المستمدة من القرآن الكريم وسنة النبي صلى الله عليه وسلم، فهل **كانت قسنطينة تمثل صورة من صور هذه القيم؟**

الفرع الثالث: دلالات فن الزخرفة في مدينة قسنطينة

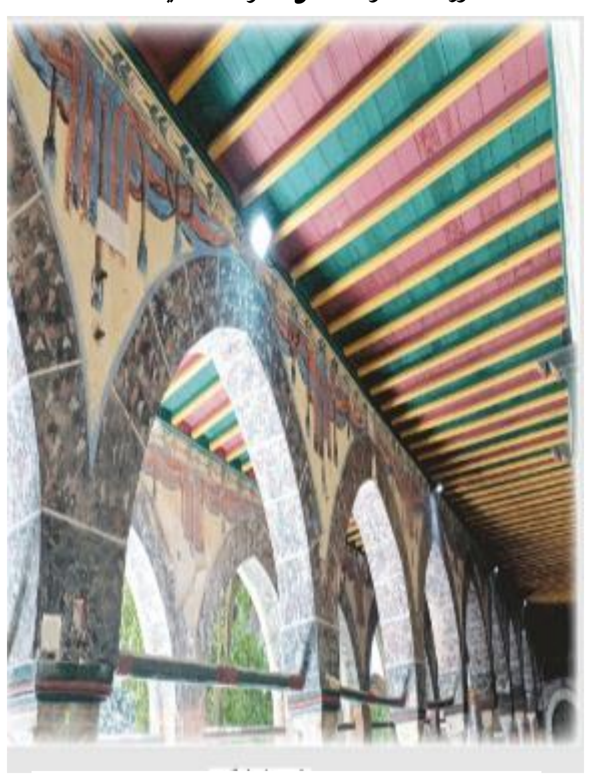
يمكن الاعتماد على العديد من النماذج للتذكير بالصورة القيمية المرتبطة بتاريخ الزخرفة في مدينة قسنطينة، هذه النماذج تمثل عمق المكونات الأساسية التي تنتمي إليها المدينة، يأتي على رأسها قصر الحاج أحمد باي باعتباره أحد أهم المعالم التي لم تطمس هويتها كثيرا خلال تاريخ الاحتلال الفرنسي للمدينة، ثم يمكن الاعتماد كذلك على تركيب المساكن القديمة وما يوجد في داخلها من زخارف متنوعة، وطرق مختلفة للبناء، وكذلك يأتي الاعتماد المهم على

المساجد باعتبار وجود عدد لا بأس به منها وإن كان قد مسها الكثير من الطمس والتغيير بسبب العديد من العوامل، حتى أتمكن من عرض المعاني التوحيدية الإسلامية الكامنة في هذه الزخرفة.

أولا: البنية العضوية المترابطة: يأتي هذا المعنى من خلال الرؤية الإسلامية لأهمية الترابط التراكمي بين مختلف أجزاء الكون فهذا الكون المتعدد والمتنوع والمترامي الأطراف يعود في النهاية إلى الواحد الأحد سبحانه، وبطبيعة الحال في الرؤية الإسلامية يبتعد الفنان المسلم قدر المستطاع عن المماثلة[1]، والمماثلة هنا لا يقصد بها الصور الروحية فقط، بل يسعى للابتعاد عن المماثلة للأفعال الإلهية، لذلك يصور المسلم أجزاءا من الطبيعة هي تشبه الطبيعة ولكن لا تماثلها، فيكون بهذا الفعل الإنساني مختلف تماما عن الفعل الرباني، هذه الصورة التي أمامنا من داخل قصر أحمد باي تمثل معنى الترابط التراكمي، فالزخرفة الموجودة على الجدار تتشكل من دوائر مرتبطة بالوسط، هذا ما يحيل الجدار في التصور الإسلامي من كونه جمادا لا حياة فيه، إلى أشبه بكائن مترابط الأطراف، وعند زوايا هذه الدوائر يمكننا أن نرى الترابطات الصغيرة التي تجعل من الهامش مهما للغاية وهذا ما يرتكز عليه رؤية المسلمين لكل العناصر المكونة لمجتمعهم، فالمجتمع مترابط بأولى مكوناته الأساسية وهي العائلة، خروجا إلى الأزقة والمساجد ثم الدولة كمكون دنيوي يجمع الكل، وهذا الكل يبقى دائما تحت الرقابة الإلهية له.



صورة01: لبوابة داخل قصر أحمد باي



صورة02: للسقف والاعمدة داخل قصر أحمد باي

ثانيا: التقارب والتباعد البنائي: هذه الخاصية تكثر في مناطق الزخرفة والبناء بشمال إفريقيا[2]، ولعل هذا لتأثير

[1] حامد سعيد، الفنون الاسلامية: أصالتها وأهميتها (ط:01، 2001م، دار الشروق القاهرة) ص:13.

[2] جونثان إم، عمارة الغرب الإسلامي، شمال أفريقيا وشبه الجزيرة الإيبيرية 700م-1800م، (ط: مصورة، 2020م، جامعة ييل/ وم أ) ص:80.

المذهب المالكي على المنطقة، وإن كان يجيز التطاول في البنيان[1]، إلا أنه دائما ما يدعوا للتزهد وترك التعالي في الأرض، هذا ما يجعلنا نرى في ارتباط الأعمدة بالسقف ارتباط غير تطاولي، وهو ما يؤشر على معنى التواضع في نفس المسلم فبالنسبة له أن الرفعة المطلقة ليست إلا لله وحده، وأن التطاول في البنيان هو من الصفات التي على المسلم السعي للابتعاد عنها، حتى لا تشكل في داخله نوعا من التكبر المذموم، هذا التقارب المصور من طول الانسان إلى السقف الذي يعلوه، يأتي معه التباعد الأفقي وهو يعني انبساط الأفق في رؤية المسلم وامتدادها، فهو ينتهي إلى الخطوط الحدية في تصوره، وإن كان هذا من خصائص البناء للمباني التركية، حيث تشكل الحدية الصرامة التي يجب أن يقف عليها المسلم اتجاه محددات حياته، وفي نفس الوقت أن لا يعني أبدا إنغلاق أفقه أمام هذه المحددات، فالحلال والحرام على سبيل المثال حدي التطبيق لابد على المسلم أن يكون صارم الفعل أمامهما، ولكن أبواب الخير المتعددة والسعة في الحياة هي أفق متجدد تتجد به الروح، وهذا الأسلوب في الامتداد هو ما يتناغم مع الكون في امتداده، ليجعل من بيته امتدادا يوافق امتداد الكون، الامتداد الذي يضفي الخشوع والرهبة في النفس، وتتم صورة التقارب والتباعد بالقربة من الله لأن كل معاني الزخرفة، قصد منها الربانية حتى يدنو المسلم من هذه المعاني ويكون كل شيء محيط به مذكرا بالله عز وجل، أما التباعد والذي يأتي كذلك بمعنى المفارقة، فهو إبعاد لحيثيات الدنيا الفانية ولكنها جميلة مزخرفة، ليجد المسلم نفسه مضطرا أن لا يستغني عن مكنونات الجمال بقدر ما يسعى إلى تعبيدها لله عز وجل وهو ما نجح فيه بامتياز.



صورة03: الرسوم الجدارية داخل قصر أحمد باي



صورة 04: متوجات نباتية داخل القصر

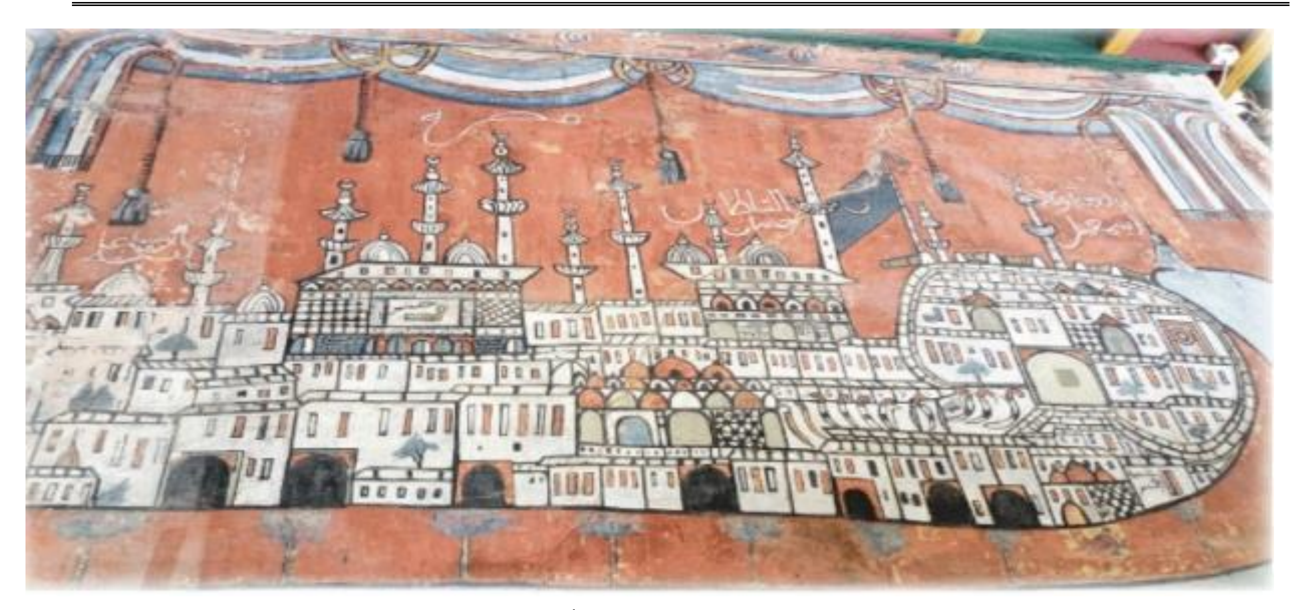
[1] ياسين الغادي، حكم الأبنية بين الشريعة والقانون، (المكتبة الشاملة الذهبية) ص:20

ويمكننا أن نرى كذلك في هذه الرسومات الجدارية الموجودة في قصر أحمد باي المشابهة للطبيعة والمفارقة لها في آن واحد، يمكننا أن نرى فيها أنواع السيقان والتتويجات التي تعلوها والصورة النباتية الزهرية التي تتوسطها، ويشير هذا إلى سعي المسلم لاتقان الصنعة، والألوان التي تعبر عن زهو الحياة الدنيا، لا تقصي المسلم من أن يكون في قلب هذه التتويجات الجمالية، لأنها بالنسبة إليه من صميم ما خلقه الله من الجمال المبثوث في الطبيعة، لنرى جزءا بسيطا لاستعمال فن الأرابيسك وهو تصميم غير تطويري لنباتات غير كاملة التصور، تمتد في كل الاتجاهات، لكنها في الصور المرسومة في قصر أحمد باي تعطي تصورا بالنهايات ولكن مع امتداد تكراري فيها يستغرق كل جيهات الجدار، ليحدث بذلك تتابع بصري للناظر، يخلق فيه الإحساس المرهف بالطبيعة ويذكره بالارتباط الدائم بها، وأنه جزء لا ينفك عنها، بل يمكن تصورها على أنها تصور الإنسان ذاته ولكن بتمثلات مختلفة تماما عن صورته الحقيقية بقدر ما هي تسعى إلى محاولة رسم روحه الطافية بين عالم الغيب وعالم الشهادة.



صورة05: غرفة تظهر جماليات الألوان المركبة داخل القصر

ومن أهم الجداريات التي لا يمكن التغاضي عنها، لأنها تشكل تصورا جديدا في الفن التصويري الإسلامي هي تصوير جهاد ورحلات أحمد باي، فهي وإن لم تكن من مضمون الزخارف الإسلامية المتعارف عليها إلا أنها تشكل بقين الجانب القيمي الذي حمله الفن التصويري في زمن يابق من تاريخ مدينة قسنطينة، ولعل هذا بسبب اعتبارات نفسية أراد أحمد باي إخراجها على جدران قصره، وهو ما سنحاول أن نضع له تصورا نظريا نسعى فيه لسبر نفسية أحمد باي آخر بايات قسنطينة.



صورة 06: جدارية رحلات أحمد باي

ثالثا: رحلات الحج والجهاد في قصر أحمد باي: داخل قصر أحمد باي توجد جدارية ممتدة على طول 1600 متر مربع توثق لرحلات أحمد باي ومعاركه إلى جانب داي الجزائر[1]، ما يجذب انتباه هذه الورقة البحثية التي مضمونها البحث عن الجانب الايماني الروحي في الزخارف الإسلامية بقسنطينة، هو تركيز الجدارية على المقدسات، يمكننا أن نرى من خلالها البقاع المقدسة ويمكننا كذلك أن نرى العديد من المساجد والمآذن العالية، وكبداية لتصور هذه الخطة التصويرية التي رسمها أحمد باي في قصره يمكننا القول أن سببها الأول هو عدم رؤية العديد من الناس للأماكن المقدسة، لتعسر الحج وصعوبته في ذلك الوقت وغياب الوسائل الحديثة، فهو بهذا أراد إعادة ربط العالم الإسلامي وتقريبه بالمدينة، ليقول أن الأطراف المترامية والبعيدة إنما هي تشكل نفس الارتباط الوثيق بالله الذي ترتبط به مدينة قسنطينة، بل يمكن الإمعان في هذه الصورة الجدارية التي جعل فيها المباني الإسلامية متلاصقة[2]، قد يظنها الناظر مبنى واحدا مركبا من عدة أجزاء، إلا أنها في الحقيقة أماكن مترامية ومتباعدة على امتداد العالم الإسلامي.

هذا التوثيق الجداري يمكن تصوره من وجهة نظر أخرى، تتعلق أساسا بيوم الميعاد، وهو اليوم الذي سيكون فيه المسلم محاسبا على كل صغيرة وكبيرة، وتكون اعماله حاضرة ماثلة أمامه قال تعالى "**مال هذا الكتاب لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها**" [سورة الكهف: 49]، ولعل أحمد باي أراد لهذه الجدارية أن تكون شاهدة عليه يوم القيامة بما فعله من الخروج في سبيل الله، إلى رحلة الحج التي هي أهم رحلة في حياة المسلم للتكفير عن الذنوب والخطايا، فهذه الجدارية تكون بمثابة كتاب حي يؤرخ لايمان الرجل وجهاده، وهذا ما يعتبر معنى آخر من معاني

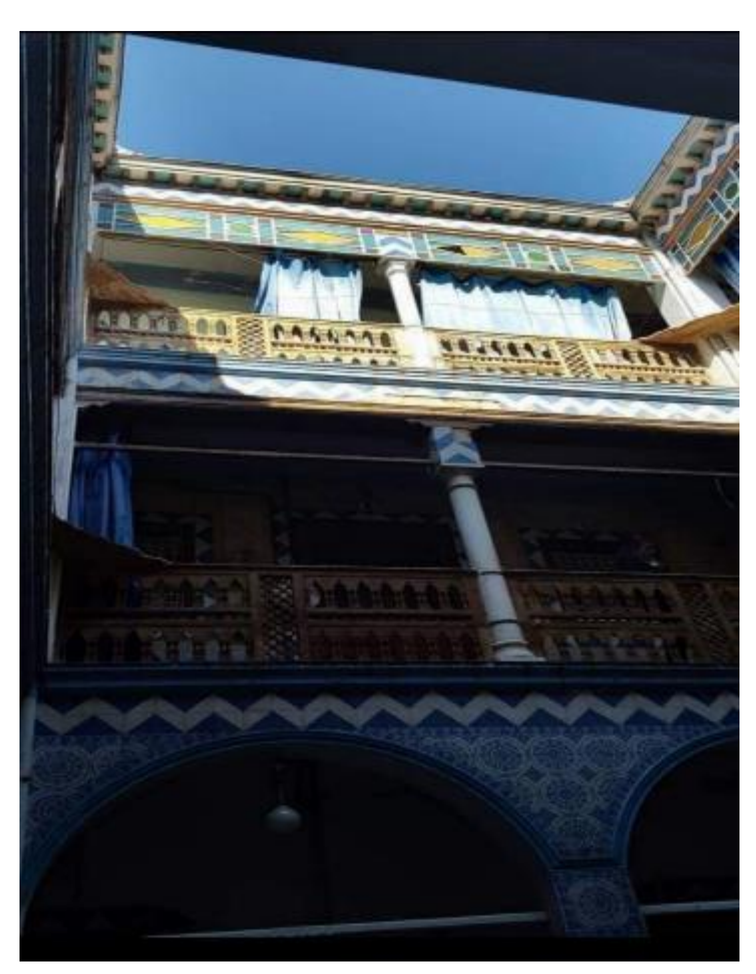
---

[1] بجاجة عبد العزيز، قصر الحاج أحمد باي، تر: فايزة بن نوار، (جمعية الشعرى لعلم الفلك، الجزائر) ص:03

[2] خلف الله شادية وآخرون، الحاج أحمد باي بن محمد الشريف، (ط:2014، مطبعة الديوان، قسنطينة، الجزائر)، ص:75.

الارتباط الوثيق بين الفن والتوحيد في الرؤية الإسلامية، إذ لم يكتفي أحمد باي بالرمزية التي تملأ قصره بالزخارف الاسلامية، ليزيدها صورا أكثر صراحة تعبر عن الارتباط بالله عز وجل.

رابعا: الدقة المتراصفة: وهذا مما طبع الحضارة الإسلامية في زخرفتها عموما، وفي قسنطينة يمكن رؤية ذلك من خلال الزليج والأواني النحاسية والنوافذ الزجاجية والأبواب الخشبية، التي تحوي على الترابطات المتتالية بفعل التكرار، لتخلق نوعا من الحركية والتعقيد في آن واحد، هذا التكرار الذي لا يخلق التتويج في هذا النوع من الزخرفة بل يبعث الحياة الحركية ليبعده من عالم الجماد إلى الصورة اللامتناهية، لأن التتويج هو بمثابة نهاية الصورة، أما التكرار فهو لخلق التتابع الدائم، وكلما وضعت تلك الصورة المتلاصقة المكررة بتلكم الدقة الجمالية تضفي على المكان المعاني الروحانية، التي يسعى المسلم في الأساس لإدراكها عن طريق العبودية لله بالصلاة والدعاء وغيرها من العبادات الفعلية ذات الأحكام الشرعية القطعية، إلى إدراكها كذلك بالجذب الجمالي الذي يعبد فيه المكان المحيط به لله عز وجل، ليحول الجماد إلى كائن عابد موحد مشترك مع الانسان في العبودية لله.



صورة07: صورة لبيت قديم من بيوت قسنطينة

لذلك يمثل هذا النوع من الزخرفة قمة العطاء الروحي والبدني للمسلم، فهو تعليم مستمر بمعنى الصبر في الإسلام، إذ يحتاج هذا النوع من الزخرفة إلى الحضور التام من الفنان، فهو يقوم بمتواليات تكرارية دقيقة يخلف بعضها بعضا، ومع ذلك هو محتاج فيها إلى تمام الدقة والاتقان، ولعل هذا ما يجب أن يتمثله المسلم في أيامه كلها، حيث تكون مكررة على وجه العبودية لله، وأنه لا يستطيع التخلف عن ذلك لأي سبب كان، وهذا ما نتلمسه في زخارف الزليج والنحاس في مدينة قسنطينة فإن الطبعة التي طبعت بها؛ هي تكرارات صغيرة جدا، من وحدات ملونة تشكل صورة جمالية عند ترصيفها أمام بعضها البعض، وإذا أردنا أن نطلق عنوانا على هذا النوع من الصنعة المتقنة، فإن عنوانها **الصبر** بامتياز.

خامسا: التعالي الروحي: تشكل الزخرفة في قسنطينة كمثيلاتها في البلاد الإسلامية نوعا من التعالى الروحي الذي طبع الصور المكانية والزخرفية لحياة المسلم في حقب مختلفة من التاريخ، إلا أن هذه الميزة ليست بالضرورة أن تنسحب على جميع العمائر الخاصة بمدن شمالي إفريقيا عموما وبقسنطينة كمثال في هذه الورقة البحثية، ففنون المكان خضعت داخل المدينة إلى رؤية فقهة مالكية بالدرجة الأولى باعتبار أن أغلب السكان مالكية والقلة منهم أحناف في زمن الحكم العثماني، وأبرز ما يظهر هذه الصورة هي داخلية المساجد التي تقل فيها الزخرفة في الأساس حيث تنعكس الصورة ليصبح العلو لنفس المتعبد لله وليس للمكان المحيط به، ويمكنك أن ترى زخرفة متواضعة من الخارج بدلا من الداخل طبعة فنون المكان في مساجد قسنطينة، هذا لما أشرت إليه من تأثير المذهب المالكي الذي يجيز الزخرفة في الخارج بينما يرى كراهتها داخل المسجد، فالمساجد من الداخل تظهر التعالي الروحي الذي يجب أن يكون عليه المسلم وهو متوجه للصلاة بين يدي الله، إذ هو يقف بين يدي الله بعيدا عن زخرف الحياة الدنيا لويجه روحه إلى خالقه بالكلية.

إن التعالي الروحي في فنون الزخرفة في شمال افريقيا عموما ومعها مدينة قسنطينة، لا يقتصر فقط على المساجد،



صورة08: الجامع الكبير بقسنطينة من الداخل



صورة09: الجامع الكبير بقسنطينة من الخارج

لأن استدعاء العبودية لله يجعل الكون كله محرابا للمسلم، وهذه الثنائية العجيبة المرسومة بين المسلم متعبدا لله داخل المسجد ومتعبدا له في محراب الحياة كلها، جعلت منها ثنائية ميزان معتدل على الحقيقة، ليوازن المسلم حياته على ميزان دقيق بين الحق زخرف الحياة الدنيا وبين ما يطلبه من نعيم في الآخرة.

- **خاتمة:**

من خلال ما سبق نؤكد على البعد الروحي الإسلامي في الزخرفة داخل مدينة قسنطينة وهذا من خلال النتائج التالية:

- أن فن الزخرفة الإسلامي يختلف عن الفنون في باقي الحضارات الانسانية بالبعد الايماني الذي يتجسد من خلاله في كل جوانب الحياة، فهو فن ليس مقتصرا على القصور ودور العبادة فقط بل يوجد في كل ما يحيط بحياة المسلم اليومية.
- التوحيد والقرآن هما الدافع الأساس للزخرفة الإسلامية، وقد رأينا هذا من خلال نظرية راجي إسماعيل الفاروقي التي رد فيها على نظرة الغرب للزخرفة الاسلامية.
- الزخرفة في مدينة قسنطينة سواء في قصر أحمد باي أو بيوتها أو مساجدها، هي زخرفة قيمية تحمل معاني التوحيد والعبودية لله، هي صورة جمالية ضاربة في التاريخ.
- دلالات فن الزخرفة في مدينة قسنطينة، يعبر عن الخصائص الذاتية المتعالية لما كان عليه الإنسان القسنطيني، ليوجه حياته كلها لله.
- الدعوة للمسارعة لأجل انقاد المدينة وإعادة إحياءها على الجماليات الايمانية التي وضعت أسسها الأولى عليها.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

— راجي إسماعيل الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، تر: عبد الواحد لؤلؤة (ط: 01، 1998م الرياض، مكتبة العبيكان، المعهد العالمي للفكر الإسلامي).

— قطب، محمد، واقعنا المعاصر (مؤسسة المدينة للصحافة، جدة، ط، الثانية 1988م).

— علي عزت بيغوفيتش، "الإسلام بين الشرق والغرب"، (دار الشروق، القاهرة ط: 09).

— صالح أحمد الشامي، "الفن الإسلامي التزام وابتداع" (دار القلم. دمشق النشرة الأولى: 1410هـ - 1990م).

— محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة للدكتور، (دار الشروق، القاهرة، ط:1991م).

— جوزيف شاخت، تراث الإسلام، تر: محمد زهير السمهوري وآخرون، (عالم المعرفة، ط: 03، 1978م) ج:01.

- راجي اسماعيل الفاروقي، الاسلام والفن، تر: وفاء إبراهيم، (دار الغريب: القاهرة).
- راجي اسماعيل الفاروقي، التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة، تر: السيد عمر (ط:02، مدارات للبحث والنشر، القاهرة).
- راجي اسماعيل الفاروقي، التوحيد والفن (مجلة المسلم المعاصر، العدد:25 ط:1981م).
- زكي محمد حسن، في الفنون الاسلامية، (ط: 1995م، مطبعة الاعتماد، مصر).
- حامد سعيد، الفنون الاسلامية: أصالتها وأهميتها (ط:01، 2001م، دار الشروق القاهرة).
- جونثان إم، عمارة الغرب الإسلامي، شمال أفريقيا وشبه الجزيرة الإيبيرية 700م-1800م، (ط: مصورة، 2020م، جامعة ييل/ وم أ).
- ياسين الغادي، حكم الأبنية بين الشريعة والقانون، (المكتبة الشاملو الذهبية).
- بجاجة عبد العزيز، قصر الحاج أحمد باي، تر: فايزة بن نوار، (جمعية الشعرى لعلم الفلك، الجزائر).
- خلف الله شادية وآخرون، الحاج أحمد باي بن محمد الشريف، (ط:2014، مطبعة الديوان، قسنطينة، الجزائر).
- Vinigi L. Grottanelli, Ornamentation,” Encyclopedie of world art (new yourk:McGraw-Hill,1965).
- Lucien Golvin, Derek Hill “Islamic Arechitecture in north Africa (Archon books, 1st edition 1976).

تجليات الضوابط الفقهية في الزخرفة العمائرية بمعالم قسنطينة العثمانية

(الزخرفة النباتية أنموذجا)

بن لشهب فطيمة الزهرة وبوقرة أسماء[1]

مقدمة:

اذا ما قلنا عن الفن الاسلامي انه فن تجريدي لا يهتم عامة بتصوير الإنسان والكائنات الحية كالحيوان والنباتات على حقيقتها كما هو الحال في غيره من الفنون الأخرى، يتبادر إلى أذهاننا مباشرة فن الزخرفة التي تعتبر أحد أهم علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهذه الصفة التجريدية هي التي أكسبت هذا الفن شخصيته الساحرة التي تميز بها عن غيره من الفنون ومثلت في المقابل نقطة جدل كبير بين علماء الفن والآثار عن ارتباطها بما جاء في الدين الإسلامي حول كراهية التصوير والتجسيد وهذا ما يطرح التساؤل حول الزخارف الإسلامية ومدى تماشيها مع هذا المنع وهل هذا الأخير جعل الفنان المسلم ينصرف إلى ابتكار أساليب وطرق جديدة في الزخرفة مثل الارابيسك أو ما يعبر عنه بالرقش؟ وهل التزم الفنان فعلا بالتجريد خلال كل مراحل تطور فن الزخرفة منذ العصور الإسلامية الأولى إلى غاية العصر العثماني؟ ولمعالجة ما جاء من تساؤلات في الإشكالية المطروحة يجب أن نعرج في لمحة مختصرة على نشأة الفن الاسلامي وتطور الزخرفة عبر العصور بداية من العصر الأموي وصولا إلى العصر العثماني الفترة التي سنستعرض زخارفها من خلال نموذجين من المعالم المعمارية بمدينة قسنطينة يتمثلان في مسجد سيدي الكتاني وقصر أحمد باي.

---

[1] معد الآثار، جامعة الجزائر2

1- نشأة الفن الاسلامي:

ظهور الإسلام وانتشاره كان ايذانا لميلاد فن جديد في القرن الأول هجري(السابع ميلادي) إذ لما فتح العرب العراق وإيران والشام ومصر وشمالي إفريقيا والأندلس نما في أنحاء الامبراطورية ذلك الفن الذي عرف بعدة مسميات منها الفن العربي والفن الشرقي والفن المغربي ولكنها لم تكن أسماء جامعة فكان أفضل اسم يطلق عليه هو الفن الإسلامي لأن الإسلام كان حلقة الاتصال بينها ولأنه جمع شتاتها وجعلها وحدة متميزة على الرغم من تباين أصولها[1] وليس بالضرورة أنه يتحدث عن الإسلام...إنما هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود. هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان[2] فعلى الرغم من أن العرب لم تكن لهم قبل الإسلام أساليب فنية ناضجة في العمائر والتحف عدا في بعض أطراف شبه الجزيرة حيث قامت الممالك والإمارات التي اتصلت بالأمم الأجنبية وتأثرت بأساليبها الفنية مثل اليمن وبلاد النبط والغساسنة، فالعرب برعوا في فنون أخرى مثل الشعر والخطابة والأدب وكان نصيبهم في قيام الفنون الإسلامية روحيا فحسب ويظهر ذلك في جمعهم شتى الأساليب الفنية القديمة وطبعها بطابع دينهم الجديد وهكذا قام الفن الاسلامي على أسس من الفنون المسيحية الشرقية في مصر والشام، ومن الفنون الإيرانية القديمة في بلاد الجزيرة وهضبة إيران، ومن الأساليب الفنية التي نشأت من التقاء الفنون الإيرانية والهيلينية والهندية، ومن الأساليب الفنية في التركستان وما يتصل بها من أقاليم آسيا الوسطى[3].

وظل الفن الإسلامي ينمو ويترعرع حتى بلغ قمة عنفوان شبابه في القرنين (7و8 هـ/13 و14 م) لتأتي مرحلة الهرم والضعف في القرن(12هـ، 18 م) بعد تأثر المسلمين بمنتجات الفنون الغربية والإقبال على تقليدها وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة للسرعة في الإنتاج واقتصاد النفقات اللتين أصبحتا أساس الحياة الاقتصادية[4].

2- الزخرفة الإسلامية وتطورها: تعرف الزخرفة في اللغة على أنها الزينة وحسن كمال الشيء[5].

أما في المدلول الاصطلاحي فهي إضفاء الشكل الجميل على الموضوع أو التعبير وهي من الفنون التابعة وبعبارة أصح فهي تمثل الموضوع بالخطوط والأشكال والألوان والضلال بتجلياتها وامتداداتها وتراجعها، والزخرفة كالظل بالنسبة للعمل الفني وتتصل بأداء الفنان وذوق المشاهد. وذلك كله بغرض جعل المحسوس لغة أصلية تحمل

---

[1] زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم، 1938، ص 8-9.

[2] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، ط 6، القاهرة، 1983، ص 6. زكي محمد حسن، فنون الاسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط 1، 1948، ص 1.

[3] زكي محمد حسن، فنون الاسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط 1، 1948، ص 1.

[4] نفسه، ص 6-7.

[5] أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم (ابن منظور)، لسان العرب، المحيط، ج 3، بيروت، 1988، ص 17.

طابع الطراز أو الأسلوب وهي تعتمد دائما الى جعل الموضوع محسوسا معبرا[1].ومن الناحية الموضوعية ففن الزخرفة الإسلامية هي تلك الزخارف صورا كانت أو أشكالا أو أحجاما من الكائنات الحية أو المواضيع الكتابية أو النباتية أو الهندسية وما يتخللها من تصميم وتركيب ومزج وما إلى ذلك[2].

وكما سبق لنا الذكر أن العرب لم يكن لهم في عهد النبي (صلى الله عليه وسلم) فن خاص بهم يستحق الذكر، لكنهم تبنوا الفنون الرفيعة الراقية من الأقطار التي فتحوها فبعد أن تولى خلفاء الدولة الأموية الحكم(41هـ/661م) جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصناع من شتى الولايات لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد، واتبع العباسيون هذا التقليد في استجلاب المواد والصناع من مختلف الاقاليم، وبدأ أسلوب إسلامي ناشئ ينمو تدريجيا مشتقا على الأخص من مصدرين فنيين هما الفن البيزنطي والساساني، ويلاحظ اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين ووجودهما جنبا الى جنب في الآثار الإسلامية الأولى مثل فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس(72هـ/691-692م) والصور المرسومة على جدران قصير عمرة حوالي سنة (93هـ/ 712م)[3]، وواجهة قصر المشتى(ق 2هـ/8م) التي تعتبر بداية طيبة لدراسة الزخرفة في بداية مراحل الفن الإسلامي والتي استخدم في تزيينها زهرة الأكانتس (شوكة اليهود)، كما تغلب صور الحيوانات على واجهة الباب اليسرى، إلا أن الواجهة اليمنى تزينها تصاوير نباتية فقط والتي تدل على رغبة الآمر بالبناء بمجاراة الشعور الديني بالنفور من تصوير الكائنات الحية، كما كان تركيز النحاتين على اكساب الدوالي والأوراق معنى زخرفيا قام عليه فن الزخرفة العربي (الأرابيسك)[4].

واستمر بعد ذلك الفنانون العرب في تطوير فن الزخرفة في فترة العباسيين(132هـ/750م) اذ تعتبر زخارف سامراء (ق 3هـ 9م)خاصة الطرازين الثاني والثالث مرحلة متقدمة من مراحل التطور الزخرفي وانتقل تأثيرها إلى مصر في عهد أحمد ابن طولون الذي شيد مسجده سنة (265هـ/878م).

ثم الطراز المصري السوري خلال حكم الفاطميين(358هـ/969م) والأيوبيين(1171-1250م)والمماليك بين(ق7و10هـ/13/16م)، وقد امتاز هذا الطراز بعمائره الرائعة التي نشاهدها في كثير من المدن المصرية والسورية كالقاهرة ودمشق وحلب[5].

[1] زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976، ص 48.

[2] عبد العزيز لعرج، جمالية الفن الاسلامي في المنشآت الدينية بتلمسان، ط 1، دار الملكية، 2007، ص 39. م

[3] .س، ديماند، الفنون الاسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة احمد فكري، دار المعارف بمصر، 1954، ص24.

[4] أرنست كونل، الفن الاسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، لبنان، 1966، ص 26.

[5] أنظر:عبد الرحمان زكي، الفن الاسلامي من سلسلة كتابك 164، دار المعارف، القاهرة، ص 9.

وفي الغرب الإسلامي كان هناك الطراز الاسباني المغربي في فترة حكم الموحدين (ق6هـ، 12م)[1]، ثم الطراز الفارسي الذي امتاز في زخرفته النباتية بمحاكاة الطبيعة واعتماد عنصر الزهور بشكل واسع[2] والطراز السلجوقي في القسم الشرقي من العالم الإسلامي، والطراز الهندي الذي تأثر إلى حد بعيد بالطراز الفارس[3]، ثم الطراز التركي العثماني بعدما آل حكم آسيا الصغرى إلى العثمانيين وفتحهم للقسطنطينية سنة 1453م وقام بينهم طراز فني إسلامي امتاز في بدايته بتأثير الأساليب الفنية الفارسية والسلجوقية.ليظهر تأثيره فيما بعد في كل الأقاليم التي خضعت للترك، ولكنه يتأثر بعدذلك خلال القرن الثامن عشر بالأساليب الفنية في طراز الباروك وطراز الروكوكو الأروبيين[4].

3-الزخرفة من المنظور الإسلامي:

أول ما يواجه الباحث في مجال الزخرفة الإسلامية هي مسألة المنع وكراهية التصوير، هذا الأخير الذي قام حوله جدل فقهي وعلمي كبير مند فجر الإسلام إلى وقتنا هذا فمشكلة المنع لا تخفت حدتها أبدا، بل إنها تظل معاصرة على الدوام تموت وتحيا وفقا لظروف سياسية واجتماعية تتحكم في التوجيه الاسلامي لحقبة معينة[5].

تعريف التصوير:

لغة: تصور الشيء (تشديد الواو وفتحها) تخيل صورته وشكله في ذهنه، والصورة جمع صور الشكل والتمثال والصور بتشديد الصاد وضمها وسكون الواو قرن ينفخ فيه لإنهاء الحياة وإحياء الموتى مصداقا لقوله تعالى:" وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الأَرْضِ إلا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ (68)" **الزمر الآية 68**، والصور بتشديد الصاد وفتحها وفتح الواو: الميل والاعوجاج.

اصطلاحا: هو تصوير الأشخاص والأشياء عن طريق الخطوط بواسطة الكتل والاحجام، وبذلك عرفت الصورة بأنها هي الشكل أو النوع أو الصفة أو التمثال مصداقا لقوله تعالى: {يا أَيُّهَا الْإِنْسانُ ما غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ (6) الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فعدلك (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ ما شاءَ رَكَّبَكَ (8)}. (**الانفطار الآية من 6 – 8**)[6].

موقف الفقه من التصوير:

[1] زكي محمد حسن، فنون...، المرجع السابق، ص 17.

[2] أنظر:زكي محمد حسن، في الفنون...، المرجع السابق، ص 12.

[3] عبد الرحمان زكي، المرجع السابق، ص 10.

[4] زكي محمد حسن، في الفنون...، المرجع السابق، ص 22.

[5] وفاء ابراهيم، فلسفة فن التصوير الاسلامي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 16.

[6] عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، ط 1، 2000، ص 52.

– **القرآن الكريم**: على الرغم أنه لم يرد في القرآن الكريم منع التصوير أو نهي عنه، إلا أنه جاء في بعض الآيات الكريمة ما يشير إلى إباحته، فبالنسبة للنبي سليمان عليه السلام " وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ ۖ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ ۖ وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ ۖ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ 12 يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ ۚ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ 13 " (**سبأ الآية 12– 13**) إلا أنه في المقابل نزلت آيات عديدة في اثبات صفة الخالق المصور الله تعالى (سورة آل عمران الآية 6، سورة الأعراف الآية 11 سورة يونس الآية 34، سورة غافر الآية 64، سورة الحشر الآية 24، سورة التغابن الآية 3) التي لا يمكن إنكار صلتها بفكرة النفور من مضاهاة خلقة الله تعالى[1].

في حين أن الآية التي يذكرها المستشرقون في هذه المناسبة هي قوله عز وجل:" يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴿90﴾" (**سورة المائدة الآية 90**)، كانت تفهم خطأ في تحريم التصوير فكلمة الأنصاب في الآية لا يقصد بها سوى الأحجار الكبيرة والأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان[2].

– **السنة النبوية الشريفة**: ورد بشأن التصوير نحو مئة وسبعين حديثا منها ما يحمل معنى التصوير بشكل مباشر ومنها ما يتضح معناه من خلال شرح العلماء للسنة المطهرة، وقد قسمت الأحاديث إلى طوائف منها ما تنص على لعن المصور، ومنها ما تمنع بيع الصور، وطائفة تذكر أن أصحاب الصور يوم القيامة يعذبون، وطائفة تبين إثم من يصنع الصور، وطائفة تحظر استعمال ثوب فيه صور، وطائفة أباحت تصوير ما ليس فيه روح[3]

وفيما يلي أمثلة على ذلك:

– قوله صلى الله عليه وسلم:" من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ"

والمراد بالتصوير هنا صناعة الصور عموما سواء كانت من ذوات الظل أو غيرها، وسواء كان يقصد من صناعة الصورة عبادتها أو تعظيمها أو كان يقصد مضاهاة خلق الله، وان كان بعض من شرحوا الحديث قد خصوا الوعيد الوارد هنا بمن يصنع الأصنام لأجل عبادتها، وهذا يفيد بأن التصوير يطلق على معنى التجسيم والتنقيش والترسيم.

[1] أنظر:عدنان بن ذريل، الفن في الزخرفة العربية، مطابع دار الفكر بدمشق، ط 1، 1963، ص 9، أنظر ايضا:حسن الباشا، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959، ص 10.

[2] زكي محمد حسن، في الفنون...، المرجع السابق، ص 25.

[3] أنظر:محمد عبد العزيز مرزوق، الاسلام والفنون الجميلة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1944، ص 18.

- وقولة صلى الله عليه وسلم: " إن من أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون" والتصوير هنا يقصد به التخطيط والتشكيل.

وقوله صلى الله عليه وسلم:" قاتل الله قوما يصورون ما لا يخلقون" والتصوير هنا شامل لذوات الأرواح عموما، مجسمة كانت أو منقورة او منسوجة أو مدهونة.[1]

وتوجد أحاديث منصبة في معناها على ذات الصورة دون صانعها ومنها:

وقوله صلى الله عليه وسلم:" إن الملائكة لا تدخل بيتا فيه تماثيل أو صورة ". ويرى العلماء أن المقصود بالتماثيل والصورة في هذا الحديث هي الصورة المصورة على هيئة إنسان أو حيوان تام الخلقة مما لم يقطع رأسه أو يمتهن.

وكذلك قول ابن عباس رضي الله عنهما لمن سأله عن حكم صناعة الصور ذوات الأرواح:

"إن كنت لابد فاعلا فاصنع الشجر وما لا نفس فيه" فإن معنى لفظ "صنع" الوارد هنا إنما هو تصوير الصور[2].

وقد اختلف الفقهاء منذ البداية في تفسير تلك الأحاديث وتحديد المقصود بالتحريم، فذهب فريق من المستشرقين إلى القول بأن النبي عليه الصلاة والسلام لم ينه عن التصوير وأن هذه الأحاديث موضوعة ولا تعبر إلا عن الرأي الذي كان سائدا بين الفقهاء ورجال الذين خلال النصف الثاني من القرن 2هـ/ 8م، العصر الذي جمع فيه الحديث ودون [3].

إضافة إلى أن الأمم السامية كانت تكره التصوير أو لم تكن لها فيه مواهب كبيرة، وكان تحريمه من داعي التقشف والبساطة في العيش وتنفيرا من الإقبال على الترف أو أنه لكراهة التصوير نفسه باعتباره من أسلحة السحر[4].

وهكذا وقف علماء الآثار موقفين متناقضين من هذا الموضوع، فبعضهم يؤيد المستشرقين في رأيهم ويستدلون على ذلك بأن النهي عن التصوير وتمثيل الكائنات الحية لم يكن يراعى بين المسلمين في كل زمان ومكان، فقد تم التعامل بنقود عليها صور بين المسلمون قبل الدولة الأموية، والسكة التي ضربها الأمويون والعباسيون، ثم بتلك الصور

---

[1] محمد بن أحمد علي واصل، أحكام التصوير في الفقه الإسلامي، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط 1، المملكة العربية السعودية، 1999، ص109-110-111.

[2] نفسه، ص 111.

[3] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبعة جامعة القاهرة، 1956، من المقدمة.

[4] أنظر:زكي محمد حسن، في الفنون...، المرجع السابق ص 26.

التي وجدت في العمارة الأموية مثل قصير عمرة القرن 2هـ/ 8م، والعمارة العباسية في قصور سامراء القرن 3هـ/ 9م، وكذلك في أغلب منتجات الطراز الفارسي في الفن الإسلامي، كذلك العمارة الفاطمية في القرن 4هـ/ 10م، وفي قصر الحمراء القرن 6هـ/ 12م، كل هذه الأمثلة المذكورة تحمل صورا آدمية وحيوانية مسطحة ومجسمة.

والبعض الآخر من علماء الآثار يرى أن التصوير كان مكروها في الإسلام وهذه الكراهية ترجع إلى عصر النبي عليه الصلاة والسلام وان أساسها الحرص على الابتعاد عن الوثنية وعبادة الأصنام[1].

ويرى بعض أعلام المفكرين المسلمين في العصر الحديث –كالشيخ محمد عبده– (امام المجتهدين ومفتي الديار المصرية) أن تحريم التصوير لم يكن مطلقا وأن الصور والتماثيل مباحة متى أمن جانب العبادة والتعظيم الذين اختص الله بهما.[2]

وهكذا يمكن تلخيص أراء الفقهاء عبر العصور في أربع مراحل:

المرحلة الأولى: بداية الدعوة وكان التشدد فيها كبير، فمنع التصوير لمنع الناس من العودة إلى عبادة الأوثان التي كانت قريبة العهد بهم.

المرحلة الثانية: عصر النهضة حيث بدأ يتغير موقف الفقه فظهرت المنمنمات، وظهرت صور توضيحية في كتب التاريخ والرحلات والجغرافيا، وهنا بداية تقبل الصورة والتمثال للنفع العام.

المرحلة الثالثة: عصر المماليك والأتراك حيث عادت كراهية التماثيل الأمر الذي أدى إلى سرقتها واختفائها لجهل قيمتها الأثرية.

المرحلة الرابعة: تمثل تطور الفن في العصر الحديث ودخل التصوير في جميع العلوم وساير الفقه التطور العلمي، وهنا ظهر العديد من العلماء سعوا في التوفيق بين الفن والفقه من بينهم " جمال الدين الأفغاني" و" محمد سيد الطنطاوي" والشيخ " محمد عبده"[3].

---

[1] أنظر:محمد عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص 18-19.

[2] زكي محمد حسن، أطلس...، المرجع السابق، من المقدمة.

[3] سامية بن مخلوف، التجريد في الفن الاسلامي، مجلة جماليات، العدد 4، جامعة ابن باديس، مستغانم، الجزائر، 2017، ص 88.

وقد أفاد موقف النهي التصوير العربي الإسلامي في توجيهه إلى زخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها، فكان الالتزام على الخصوص في العمارة الدينية كالمساجد والتكايا فيما بعد، وجاء التحوير في التصوير المشخص المجسم في العمارة المدنية من قصور واستراحات[1].

وكان للتحوير في التصوير العربي الإسلامي صورتان هما:

– **الزخرفة**: التي أفلح فيها الفنانون المسلمون بجعلها تفارق الواقع في معطياته وتبتعد عنه في عناصره، حتى أصبحت العناصر الزخرفية التي ابتدعوها طابعا على فنونهم وصارت تنسب إليهم كما يظهر من لفظ "أرابيسك"[2].

– **التجريد**: ساعد على مفارقة الواقع والابتعاد عنه، فأصبح منهجا يفرض نفسه يستهدف تربية قدرة جديدة من النظر يستطاع بها إدراك مجردات الدين لأن الفترة التجريدية الأولى هي الضامنة لعدم العودة إلى تجسيد الأجساد نباتية كانت أو حيوانية أو بشرية، والاكتفاء بالنظر اليها على أنها منتجات فنية تحاكى فيها الطبيعة محاكاة مباشرة دون أن تقترن بنظرة وثنية يتعبد فيها لهذه الأصنام المصنوعة[3].

بالإضافة إلى ما سبق فالنهي عن التصوير جعل مكانة الخطاطين تبلغ علوا مرموقا في الإسلام لعنايتهم بكتابة القرآن الكريم، ولأن فنهم لم يكن مكروها من قبل رجال الدين، وقد استخدمت الخطوط (الزخرفة الكتابية) في تزيين المصنوعات والعمائر المشيدة، وكان فحواها آيات قرآنية وعبارات دينية وصيغ مختلفة للمدح أو الدعاء[4].

4– الزخارف النباتية في مسجد سيدي الكتاني وقصر أحمد باي بقسنطينة

- **تعريف الزخارف النباتية:**

يقصد بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد في رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأزهار والثمار، وقد استخدمت في جميع الفنون لكنها استخدمت في الفن الإسلامي بشكل أوسع فحظيت بالتقدير والاهتمام الكبير من طرف الفنانين المسلمين، وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت على شكلها الطبيعي أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية[5] وكان قوامها عبارة عن أوراق ومراوح وأغصان وفروع متشابكة

[1] عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص 11–12.

[2] زكي محمد حسن، في الفنون...، المرجع السابق، ص 27.

[3] وفاء ابراهيم، المرجع السابق، ص 17.

[4] محمد عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص 11.

[5] عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الاسلامية في العصر الأيوبي، ج 2، مركز الكتاب للنشر، 2000، ص 94.

ومتتابعة شديدة التحوير عرفت بفن التوريق أو الأرابيسك الذي بدأ ظهوره في سامراء في القرن 3هـ/ 9م وانتشر فيما بعد في جميع أنحاء العالم الإسلامي.

وقد استخدمت الزخارف النباتية بشكل كبير في الفترة العثمانية بالجزائر على مختلف المواد بأساليب متنوعة حيث شملت السيقان بأنواعها والأوراق البسيطة والمركبة منها، والزهور بأنواعها والأشجار والثمار.

وفيما يلي سندرج ما تكلمنا عنه سابقا فيما يخص النهي عن محاكاة الطبيعة في الزخارف المنفذة على النموذجين الذين تم اختيارهما لهذه الدراسة من عمائر قسنطينة في الفترة العثمانية ويتمثلان في: "**مسجد سيدي الكتاني**" الذي يقع بالجهة الشمالية من المدينة أسفل القصبة بجوار سوق الجمعة الذي يعرف حاليا بسوق العصر، وقد استمد تسميته من اسم الضريح الذي بني بجانبه، وقد تأسس المسجد سنة 1190هـ/ 1776م، حسب ما ورد في كتابته التذكارية التي حملتها لوحة رخامية وضعت فوق المدخل الرئيسي للمسجد[1].

و"**قصر أحمد باي**" الذي يقع جنوب شرق المدينة القديمة لقسنطينة، على علو يتراوح بين 500م إلى 600م على مستوى سطح البحر، شرع في بنائه سنة 1244هـ/ 1826م بأمر من أحمد باي.[2]

4-1- السيقان: تعود الأصول التاريخية للأفرع والسيقان إلى الحضارات القديمة ويعتبر الإغريق والرومان من الأوائل الذين استعملوا الفروع والسيقان النباتية التي تنبعث منها أوراق الأكانتس في صورة قريبة من الطبيعة ورثها الرومان ومن بعدهم البيزنطيون الذين توجوها بأوراق وعناقيد العنب، ولقد اتخذت عدة أشكال في زخرفة المنشآت العثمانية بقسنطينة[3]

حيث نجدها اما ملتوية وملتفة او وضعت داخل أشرطة بشكل متموج منفردة أو متعددة، تنتهي بأوراق فقط أو تنتهي بأوراق وأزهار.

[1] عبد القادر دحدوح، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دراسة عمرانية اثرية، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة بوزريعة، الجزائر، 2010/2009، ص 288.

[2] مليكة مكاس، الزخارف النباتية على العمائر الجزائرية في العهد العثماني، دراسة فنية تحليلية، رسالة دكتوراه في الآثار العثمانية، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2017/2016، ص42.

[3] زهيرة حمدوش، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2017/2016، ص 720.

ونجدها تزين أطر الأبواب الخشبية لجامع سيدي الكتاني، كما نجدها على بلاطة خزفية تزين سلم الجامع تحمل سيقان عبارة عن خيوط رفيعة تتفرع منها أوراق صغيرة [1].

كما نجد السيقان والفروع النباتية المورقة بسقف المسجد الخشبي[2] إلا أننا نجدها محزوزة مفردة أومزدوجة وهنا كانت أقرب إلى الطبيعة وقد نفدت على الخشب بالألوان المائية على دكة المبلغ بالمسجد[3].

كما استخدمت على زخارف الفريسكو تتخلل الأشرطة التي تفصل وتحيط بالمواضيع الزخرفية بقصر أحمد باي في الأروقة والسلالم إذ نجدها على شكل أغصان ملتوية تتجه نحو الأعلى وكذلك نجدها على شكل حلقات دائرية، هذا ونجد زخرفة السيقان مطبقة أيضا على بعض البلاطات الخزفية على شكل أشرطة زخرفية تنتهي بزهرة، ونجدها مطبقة ايضا على بعض الأبواب الخشبية[4].(انظر صورة رقم1)



الصورة رقم 01: ساق نباتي تفرع منه أوراق صغيرة قصر أحمد باي

4-2- الأوراق: وهي متنوعة يرتبط وجود الأوراق بالسيقان والفروع النباتية، وتأتي هي الأخرى اما على طبيعتها أو محورة. ومن ابرزها المراوح النخيلية وورقة الأكانتس وورقة العنب.

1 مليكة مكاس، المرجع السابق، ص 165-166.

2 عبد القادر دحدوح، المرجع السابق، ص 738.

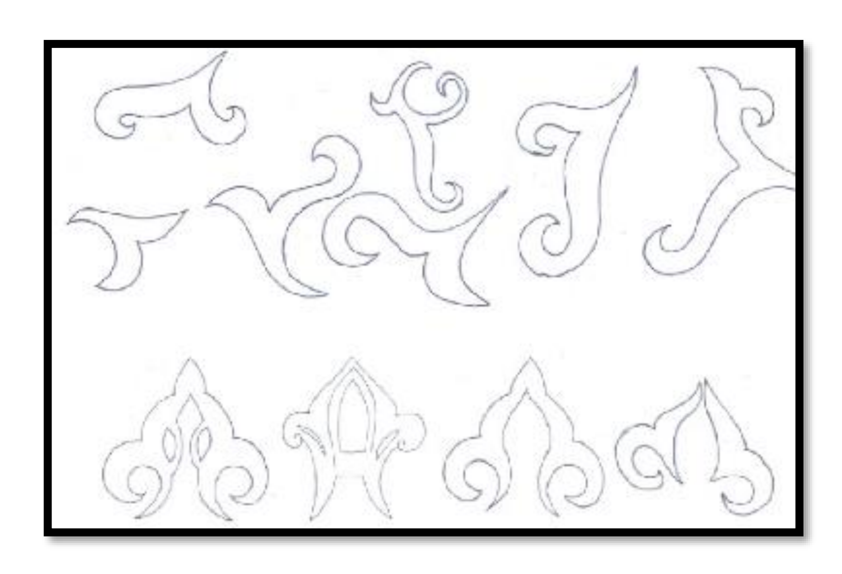
3 زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص 722.

4 حمزة طوالي وهجيرة تمليكشت، العناصر الزخرفية الإسلامية من خلال قصر احمد باي بمدينة قسنطينة، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 15، العدد 02، 2021، ص 38.

أ– المراوح النخيلية: هي من الزخارف النباتية التي ورثها الفنان المسلم عن الفنان الساساني، ورسمها الإغريقيون بأشكال مختلفة ومنهم انتقلت إلى الرومان، ليقتبسها البيزنطيون فعرفت تغييرات كبيرة في شكلها الزخرفي، وتطورت عند المسلمين فرسمت بأشكال مختلفة بسيطة ومركبة ومحورة حيث جردت عن طبيعتها نجدها في الأفاريز الذهبية التي تزين منتصف حنية محراب مسجد سيدي الكتاني، وقد كانت بفروع متعددة ونجدها أيضا على هيئة شريط يحيط بالفتحتين الجانبيتين للمنبر[1]

كما نجدها بكثرة في قصر أحمد باي بقسنطينة حيث أنها نفدت فوق البلاطات الخزفية والأبواب على عدة أشكال منها الحلزونية ذات انحناءات، كما نجد مراوح نهايتها على شكل رمح أو حرف واو، أما المراوح النخيلية المنفذة على الزخارف الجصية فهي عبارة عن لفائف

متشابكة مع سيقان نباتية حيث نجدها في زخارف الجدران المحيطة بحديقة البرتقال [2] (**أنظر الشكل رقم1**)



الشكل رقم 1: بعض الأشكال للمراوح النخيلية (عن زهيرة حمدوش)

ب – ورقة الأكانتس: أو ما يعرف بشوكة اليهود ذات أصل اغريقي، ظهرت أول مرة في التيجان الكورنتية وتميزت في ذلك الوقت بجسمها المتوسط وأطرافها المدببة، أخدها الرومان عن الإغريق وانتشر استعمالها وتم تطويرها مع الوقت حتى أصبح شكلها يشبه سعف النخيل، وقد امتازت بأشكالها المختلفة القريبة من الطبيعة والمحورة أيضا، وفي الغالب ما تتركب من حلزون ينتهي بزهرة مستديرة الشكل. تم استخدامها في الزخرفة الخشبية والحجرية في الفترة البيزنطية لتنتقل إلى المسلمين، وقد نفدت بطريقة متناظرة ومتقابلة تنتهي بأزهار صغيرة، رسمت بشكل هندسي أو

[1] مليكة مكاس، المرجع السابق ص163.

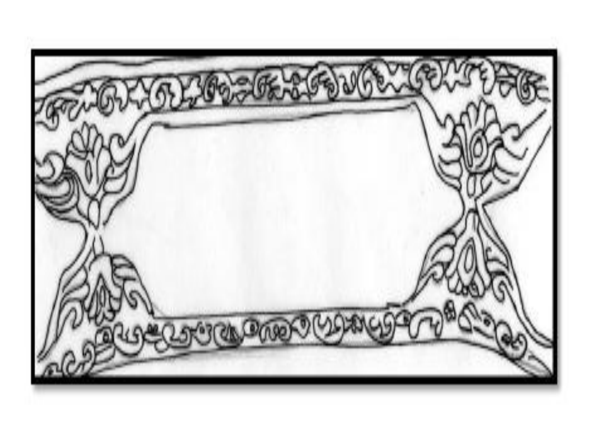
[2] حمزة طوالي وهجيرة تمليكشت، المرجع السابق، ص 39.

حصرت داخل دوائر على شكل أزهار مستقلة تمثل الموضوع الرئيسي أو ثانوية تتألف من أربع أو ستة أو ثمانية بثلاث في الأشغال الرخامية وفي كوشتي عقود أطر الأبواب وفي تيجان الأعمدة وفي منبر المسجد[1]، وبتقنية التجسيم والحفر بالألوان المائية في سقف المسجد، واستخدمت على هيئة ورقة شديدة الاستطالة في منبر المسجد وعلى ريشتيه بشكل مثلث كبير وعلى الدرابزين[2].

(أنظر شكل رقم 2، صورة رقم2)



الصورة رقم 2: تاج يحمل صنف من أوراق الأكاننتس بمسجد سيدي الكتاني



الشكل رقم 2: خراطيش بمحراب سيدي الكتاني تزينها ورقة الأكانتس

كما نجدها في قصر احمد باي بكثرة في البلاطات الخزفية والأبواب الخشبية حيت طبقت بطريقة متناظرة ومتقابلة او تنتهي بأشكال حلزونية

- **ورقة العنب**: وهي قليلة الاستعمال وجدت في قصر أحمد باي على بعض البلاطات الخزفية الإيطالية والتونسية، كما وجدت في جدران رواق حديقة البرتقال وايضا وجدت على بعض الأبواب الخشبة[3].
- **4-3- الأزهار**: استخدمت الأزهار مند القدم وذلك لإعجاب الإنسان بها وانجذابه لها، وخاصة في العصر العثماني حيث عرفت استعمالا واسعا لما كان يوليه السلاطين من اهتمام بالورود والأزهار وغرسها في حدائق قصورهم، وبذلك أصبحت من أهم العناصر الزخرفية المميزة لطرازهم.

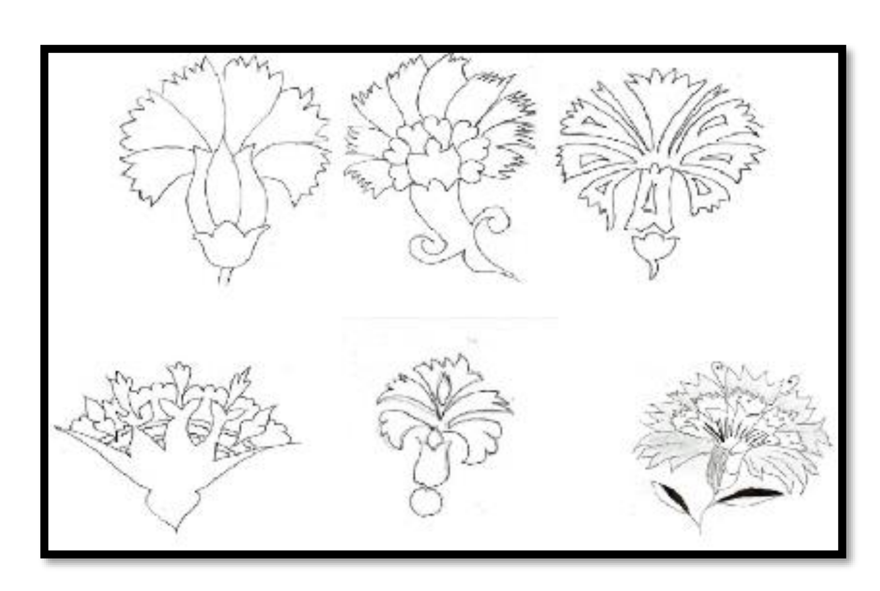
---

[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص 732.

[2] مليكة مكاس، المرجع السابق، ص 158.

[3] حمزة طوالي وهجيرة تمليكشت، المرجع السابق، ص40.

– **زهرة القرنفل**: انتشر استعمالها بكثرة وهذا راجع إلى سهولة تشكيلها وخضوعها للتحوير بطريقة زخرفية، كما يمكن على أشكال أخرى من أوراقها، وقد تزين منبر مسجد سيدي الكتاني بمجموعة من الأزهار الصغيرة من بينها زهرة القرنفل التي تباينت حولها أراء الباحثين، اذ يرجعها البعض للحضارة اليونانية فيما يرى البعض أنها عرفت عند الرومان، في حين ترجعها بعض الدراسات إلى أصول صينية أو ايرانية[1]، وقد انتقلت إلى الأتراك عبر التأثيرات الفارسية المقتبسة من الفن الصيني. كما وجدت بالإضافة إلى المنبر متخللة للنصوص الكتابية في المسجد[2] كما ونجدها في قصر أحمد باي على عدة أشكال منها على شكل ورقة كأسية ومنها على شكل ورقة بها عدة بثلاث. (**أنظر شكل 3**)



الشكل رقم 3: بعض أشكال زهرة القرنفل (عن زهيرة حمدوش)

– **زهرة اللالة:** أو زهرة شقائق النعمان ذات أصل هولندي، عرفت انتشارا كبيرا لدى العثمانيين وهذا راجع إلى جمالها وإلى توافق حروف كلمتها مع لفظ الجلالة الله، وقد استعملت في قصر أحمد باي خاصة في البلاطات الخزفية الهولندية.

4-4- الأشجار:

لقد استعملت رسمة الشجرة بكثرة في الزخارف العثمانية وفي مواضيع متنوعة.

[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص ص 746-747، 756.

[2] مليكة مكاس، المرجع السابق، ص 177.

شجرة السرو: من بين الزخارف النباتية التي أقدم العثمانيون على استخدامها في منتجاتهم وعمائرهم، نجدها على الزخرفة المنفذة على الجص في قبة مسجد سيدي الكتاني، كما نجدها في المنبر منفذة بأسلوب الحفر يتوجها هلال، وترجع أهميتها الخاصة عند الأتراك لما تحمله من معاني دينية واخضرارها الدائم جعل منها رمزا للخلود والديمومة[1]. **(انظر شكل رقم4، صورة رقم 3)**

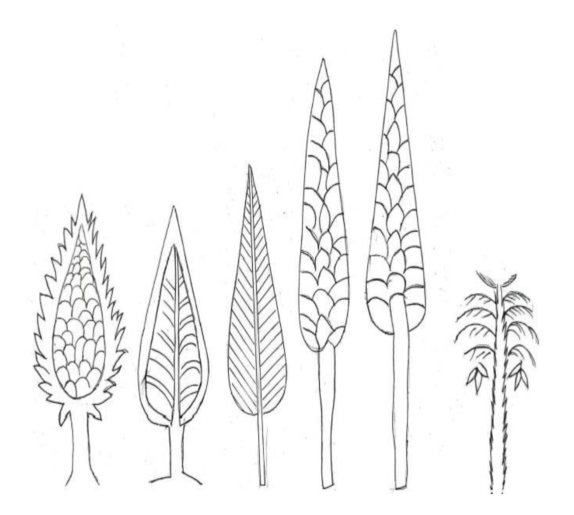
كما نجدها كذلك بقصر أحمد باي في جدران أروقة النخيل وجدران أروقة الصحن.

شجرة النخيل: لقد استعملت شجرة النخيل بكثرة في قصر أحمد باي، حيث نجدها في جدران أروقة النخيل وجدران اروقة الصحن

4-5- الثمار: لم تستعمل بكثرة إذا ما استثنينا ثمرة العنب التي نجدها بكثرة في قصر أحمد باي، حيث نجدها على بعض البلاطات الخزفية وقد جاءت زخرفتها قريبة من الطبيعة. **(انظر صورة رقم4)**



الصورة رقم 3: شجرة السرو في باطن قبة مسجد سيدي الكتاني



الشكل رقم 4: شجرة السرو (عن زهيرة حمدوش)

[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص 766-767.



الصورة رقم4: زخرفة ثمرة العنب (قصر أحمد باي)

خاتمة:

عاد النهي عن التصوير ومحاكاة الطبيعة في رسم الكائنات الحية على الفن الإسلامي بفائدة في توجيه وجهة الزخرفة والتجريد، ولم يضعف من مستواه الفني بل فتح له آفاق الإبداع الابتكار فيهما، فما وصل إليه الفنان المسلم من ابداع في الزخرفة والتجريد دليل على عدم تعارض النهي والتزامه مع تفننه وابداعه، اذ لم يكن النهي الزاميا بقدر ما كان التزاميا يمكن مراعاة الظروف معه، فما جاء في الزخرفة النباتية على المنشآت العثمانية (موضوع الدراسة) دليل على أن الفنان كان يستخدم التحوير والإبداع في الطبيعة في أغلب الزخارف لدرجة أنه في بعض العناصر يصعب معرفتها وتأصيلها لشدة تحويرها مثل ورقة الأكانتس، ألا أنه وفي مواضيع قليلة جاء الزخارف قريبة من الطبيعة مثل بعض السيقان النباتية والورود والثمار والفواكه، وخاصة تلك التي وجدت على البلاطات الخزفية في قصر أحمد باي ومرد ذلك إلى أن هذه الأخيرة أوربية الصنع، كما أن الفن العثماني تأثر بالفن الإيراني الذي كان متأثرا بدوره بالفن الصيني.

قائمة المراجع:

- **الكتب:**

1- أرنست كونل، الفن الاسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، لبنان، 1966.

2- حسن الباشا، التصويرالاسلامي في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1959.

3- زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976.

4- زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبعة جامعة القاهرة، 1956.

5- زكي محمد حسن، فنون الاسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط 1.

6- زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم، 1938.

7- عبد الرحمان زكي، الفن الاسلامي من سلسلة كتابك 164، دار المعارف، القاهرة.

8- عبد العزيز صلاح سالم، الفنون الاسلامية في العصر الأيوبي، ج 2، مركز الكتاب للنشر، 2000.

9- عبد العزيز لعرج، جمالية الفن الاسلامي في المنشآت الدينية بتلمسان، ط 1، دار الملكية، 2007.

10- عدنان بن ذريل، الفن في الزخرفة العربية، مطابع دار الفكر بدمشق، ط 1، 1963.

11- م.س، ديماند، الفنون الاسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة احمد فكري، دار المعارف بمصر، 1954.

12- محمد بن أحمد علي واصل، أحكام التصوير في الفقه الإسلامي، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط 1، المملكة العربية السعودية، 1999.

13- محمد عبد العزيز مرزوق، الإسلام والفنون الجميلة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1944.

14- محمد قطب، منهج الفن الاسلامي، دار الشروق، ط 6، القاهرة، 1983.

15- وفاء ابراهيم، فلسفة فن التصوير الاسلامي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

2- المعاجم:

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم (ابن منظور)، لسان العرب، المحيط، ج 3، بيروت، 1988.

2- عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، ط 1، 2000.

- **الرسائل:**

1- زهيرة حمدوش، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2017/2016.

2- عبد القادر دحدوح، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دراسة عمرانية اثرية، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة بوزريعة، الجزائر، 2010/2009.

3- مليكة مكاس، الزخارف النباتية على العمائر الجزائرية في العهد العثماني، دراسة فنية تحليلية، رسالة دكتوراه في الآثار العثمانية، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2017/2016.

- **المقالات:**

1- حمزة طوالي وهجيرة تمليكشت، العناصر الزخرفية الإسلامية من خلال قصر احمد باي بمدينة قسنطينة، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 15، العدد 02، 2021.

2- سامية بن مخلوف، التجريد في الفن الاسلامي، مجلة جماليات، العدد 4، جامعة ابن باديس، مستغانم، الجزائر، 2017.

الأشغال الجصية بمدينة قسنطينة خلال الفترة العثمانية

زهيرة حمدوش [1]

مقدمة:

يرجع استخدام الجص في تكسية وزخرفة المباني إلى العصور القديمة، غطيت به الواجهات الخارجية والداخلية لتغطية قوالب الطوب أو أحجار البناء وإكسابها شكلا متميزا فضلا عن استخدامه في مساحات معينة من الجدران أو بطون القباب والعقود، فقد كان معروفا في مختلف الحضارات القديمة، بما فيها الحضارة الفرعونية منذ عصر ما قبل الأسرات، ووجدت له أمثلة عديدة، وفي الحضارة الإغريقية والرومانية والساسانية والبيزنطية والفارسية، وعن هذه الحضارات انتقل استخدام الجص إلى الحضارة الإسلامية منذ بداية تشكلها في فترة الخلفاء الراشدين مرورا بالفترة الاموية والعباسية الذي عرفت فيه الاشغال الجصية تطور كبيرا مع طراز سامراء، لينتشر في انحاء العالم الاسلامي مشرقا ومغربا.

اولا/ لمحة تاريخية لزخارف الجصية بالمغرب الاوسط: عرف المغرب الإسلامي والأندلس الجص، واستعملوه في مختلف أبنيتهم وبرعوا فيه حتى بلغ عندهم أرقى درجات الإبداع، ومن بين افضل الامثلة التي توضح التطور الذي وصلت اليه الزخرفة الجصية ما وجد من نماذج في قصر الحمراء تغطي جدرانه على شكل ستائر أو مقرنصات، حيث تميزت بدقة تنفيذها ورشاقة وتعقيد عناصرها، وهذا ان دل فيدل على قدرات الفنانيين وتمكنهم من الصناعة الجصية، ويرجع استخدام الجص بالمغرب الإسلامي الى العهد الأغلبي (184-296هـ/800-909م) في حفائر العباسية، والعهد الفاطمي (297-567هـ/910-1171م) في صبرة المنصورية، وقلعة بني حماد، وأفرط المرابطين في زخرفة المحاريب بالجص الذي كان يعمل بالة من الحديد فعرف بنقش حديدة بالإضافة إلى استخدامهم القوالب المحفورة، ومن الامثلة المرابطية التي وصلتنا للزخارف الجصية تلك النماذج الموجودة بجامع تلمسان 530هـ/1130م، ومن أروعها ما نجده بالقبة التي تتقدم المحراب، كما استعمله الموحدون (524-668هـ/1130-1269م) في تكسية الجدران داخل المباني، وواجهات الصحون والأفنية، وواجهات المحاريب ومن نماذجه البديعة في الأندلس تلك التي كانت تزين بركة قصر الزهراء بقرطبة3هـ/9م[2]، كما زينت به العمائر المرينية والزيانية كقبة وإطارات العقود وأركانها بجامع سيدي مدين[3]، وعلى جدران وعقود وشمسيات وواجهة محراب مسجد سيدي ابي الحسن وقبته التي تعتبر بحق

1 المركز الجامعي عبد الله مرسلي تيبازة

[2] غالب(عبدالرحيم)، موسوعة العمارة الإسلامية، مطبعة جروس برس، بيروت، ط1، 2000، ص429.انظر أيضا:. مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والاندلس، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص86،85.

[3] لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان (669-869هـ/1269-1465م) دراسة أثرية فنية جمالية، دار الملكية، الجزائر، ط1، 2007، ص195-197.

من أروع النماذج في الفن الإسلامي[1]، وقد لعب الحفر على الجص في هذه الفترة دورا بارزا في الجمال الزخرفي بحسن تقسيمه وتنوع اساليبه وما اشتمل عليه من العبارات الأدبية والأبيات الشعرية بالإضافة إلى النصوص التأسيسية كما الحال في نقوش مدرسة سلا التي تدور على الجداران والاعمدة في شكل قصيدة كاملة من الشعر العربي بينما خصصت الاجزاء العليا من الجدران لاسم المؤسس السلطان ابي الحسن المريني، بالإضافة إلى استخدامات الجص في العقود والدلايات وفي القباب والمقرنصات التي ظهرت على مختلف منجزاتهم المعمارية وعلى رأسها قبة تازا التي بنيت سنة 693هـ/1293م وزخارفها لا تقل روعة وجمالا وروعة عن زخارف مسجد تلمسان وبجامع القرويين بفاس.[2]

اما بالنسبة للزخارف الجصية المنفذة بالالوان المائية (الفرسكو)، فقد عرفها المسلمون واستخدموها في زخرفة مبانيهم وأقدم نماذج الفريسكو التي وصلتنا والتي ترجع إلى الفترات الإسلامية، تلك الزخارف الأموية الموجودة بقصير عمره(86-96/705-715م)، وقصر الحير الغربي(105-125هـ/724-743م)، وقصر خربة المفجر (111هـ/730م، وقد أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير لتزويق وتزين قصورهم ومجالسهم[3].

كما وصلتنا نماذج من التصوير الجداري على البرطل من قصر الحمراء بالأندلس والمؤرخة بالقرن الرابع عشر ميلادي[4]، وقد أشارت المصادر التاريخية إلى استخدام زخارف الفرسكو على جدران المباني بالاندلس فقد وصف احمد بن حمديس الزخرفة التي كانت موجودة بقصر العباد، ومن الامثلة التي ترجع إلى القرن 14م زخارف قصر البرطل بقصر الحمراء تتألف الزخارف من أربع اشرطة تمتد افقيا تشتمل على صور للصيد والطرب وسيدات على الهودج ورعاة وخيام وغير ذلك من الزخارف المتنوعة[5].

استمر استعمال الجص بنوعيه خلال العهد العثماني (920-1245هـ/1514-1830) بالجزائر، حيث نجده استخدم بالمباني في تكسية الجدران والأفاريز والقباب، والمحاريب، والشمسيات والقمريات، الخزائن الجدارية

---

[1] بورويبة(رشيد)، الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المريني، الزياني والنصري، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، الجزء2، 1995، ص232،233.

[2] اسماعيل (عثمان عثمان) العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الاقصى، الجزء الرابع، ط1، مطابع المعارف الجديدة، الرباط، 1993، ص 346-348. انظر أيضا: مرزوق (محمد عبد العزيز)، المرجع السابق، ص87،88.

[3] الباشا(حسن)، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، مصر، د.ت، ص75،76.

[4] ماهر(سعاد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، 1977/1397، ص79.

[5] الباشا(حسن)، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، المرجع السابق، ص90،91.

والعقود واللوحات التأسيسية، والأشرطة الكتابية وغيرها، وفيما يلي سنقوم بعرض لأهم الأشغال الجصية التي ما تزال تحتفظ بعناصرها بمدينة قسنطينة.

ثانيا/الاشغال الجصية:

1- الزخارف الجصية بالمحاريب:

أ- **محراب جامع سوق الغزل:** يقع جامع سوق الغزل بجوار قصر أحمد باي بوسط مدينة قسنطينة، وهو من بناء الباي حسين بوكمية في سنة 1143هـ/1741م[1]، ولهذا الجامع محراب يعتبر تحفة فنية وزخرفية (أنظر الصورة رقم03، الشكل رقم08) تنم عن الحس الرفيع والإبداع الفني والقدرة العالية التي كان يتمتع بها الفنان الذي أشرف عليه، حيث استخدم الفنان فيه أسلوبين فنيين متميزين يتمثلان في أسلوب الحفر البارز وأسلوب التفريغ، وقد جاءت زخارفه تتوزع على مستويين:

المستوى الأول(العلوي): يتوجه عقد مدبب متجاوز ومنكسر ينتهي بتهشيرات، يتوسط كوشتي العقد مثلث تتخلله دوائر مركبة ومتقاطعة، ويحيط المثلث زخارف نباتية مجردة، يحصر العقد المهشر زخارف جصية مقسمة إلى ثلاثة أقسام، أوسطها شمسية ذات عقد نصف دائري، تتوسطها مزهرية تنموا منها فروع تنتهي بأزهار منفذة بأسلوب هندسي محور.

المستوى الثاني(السفلي): عبارة عن حنية يعلوها عقد منكسر متجاوز يحيطه عقد زخرفي مصنج مؤلف من 15 صنجة، تتوسطها زخارف الرومي، نفذت وفق فكرة التناوب المتعاقب، الحشوة الأولى من الصنجة قوام زخارفها أغصان من فروع ذات حركة حلزونية تنموا منها مراوح نخيلية وأنصافها، والحشوة الثانية من الصنجة عبارة عن فروع نباتية في هيئة شجرة متفرعة تتوسطها زهرة القرنفل، وتنتهي بأزهار اللاله ومراوح نخيلية.

---

[1] دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دار ذاكرة الأمة، الجزائر، 2015، ج1، ص34-37. انظر أيضا: معزوز (عبد الحق) درياس (لخضر)، جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر، الجزء الأول: كتابات الشرق الجزائري، منشورات المتحف الوطني للآثار القديمة، مطبعة سومر-يئر خادم، الجزائر، 2000، ص158-160.انظر ايضا:

VAYSSETTES.E, «Histoire de Constantine sous la domination Turque de 1517 à 1837», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1867, P106.

CHERBONNEAU.A, «Sur Une Inscriptions Arabes trouvée à Constantine», in: Annuaire de la société Archéologique de la province de Constantine, 1854-1855, PP.102-107.

يحيط العقد المصنج من الأعلى ضفيرة، ويزين كوشتي العقد مثلث يحيط به شريط قوامه أزهار مركبة رباعية الفصوص هندسية الشكل، أما المثلث فتتوسطه زخرفة الرومي التركي، مشكلة من أزهار اللاله والمراوح النخيلية وأنصافها تتوسطها زهرة القرنفل، ويوجد على جانبي تجويفة المحراب شريط مستطيل تزينه زخارف نباتية.

يفصل المستوى الأول عن المستوى الثاني شريط كتابي بخط النسخ، نصه كتابته جزء من الآية القرآنية رقم 36 من سورة النور: (بسم الله الرحمن الرحيم في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه)، تظهر فيه مدات الحروف المنتصبة مما يعطي الكتابة أحد صفات الخط المحقق، وكذلك وجود خاصية التشعير في نهاية الحروف لاسيما منها الألف واللام.

أما حنية المحراب (أنظر الصورة رقم4) فقد شهدت تغييرات مست الجزء السفلي، حيث كانت في الأصل مشكلة من بائكة جصية، وهي حاليا تكسوها بلاطات الخزفية، أما الجزء العلوي من حنية المحراب فهي مغطاة بنصف قبة أحيطت على طول قاعدتها بشريط يتشكل من مجموعة من الجامات المستطيلة، نتج عن اتصالها ببعضها البعض نجمة ثمانية تتوسطها ثمانية بتلات، وغطي الجزء الأوسط من الجامات زهرة اللاله، تلتف حولها مراوح نخيلية مجنحة، أما بقية المساحة فغطيت بفروع رفيعة.

يؤطر نصف القبة على طول الحافة الخارجية شريط، زخارفه مراوح نخيلية مجنحة مزدوجة متقابلة ومتدابرة، نتج عن تقابلها أشكال على هيئة معينات وأنصافها، تتوسطها زهرة رباعية، نفذت بتلالتها بمراوح نخيلية ثلاثية، وهي تتكرر على امتداد فتحة بطن عقد المحراب.

يتوج طاقية المحراب نصف طبق نجمي غير مكتمل ثماني الرؤوس مشعا، في صورة ما يصطلح عليه باسم العقدة والجرانة، أو الرقبة المقرمطة، والنجمة الخماسية والمثلث، الجزء الداخلي على هيئة حشوات محفورة بعناصر زخرفية من الرومي تختلف عناصرها من حشوة إلى أخرى، قوامها فروع نباتية حلزونية ملتوية تنتهي بأزهار اللاله وعرف الديك إضافة إلى مراوح نخيلية بسيطة مفردة ومزدوجة تظهر للوهلة الأولى علن أنها زخارف هندسية.

ب–محراب جامع سيدي الكتاني: يقع في الجزء الأعلى من الجهة الشمالية بمدينة قسنطينة، وهو يفتح على نهج بن الموفوف غربا، ونهج بوهالي لعيد جنوبا، وهو ينسب إلى الشيخ عبد الله بن هادي الكتاني أحد الفقهاء والمشايخ الذين ينتسبون إلى الأسرة الكتانية، المتوفي خلال أواخر القرن 5هـ/11م، وحسب الكتابة التأسيسية المثبتة

أعلى المدخل الرئيسي في الجهة الجنوبية فإن تاريخ تأسيسه يعود إلى 1190هـ/1776-1777م على يد صالح باي[1] (أنظر الصورة رقم 5).

استخدم في تنفيد زخارفه الحفر البارز والمائل، وتم تلوين زخارفها بألوان متباينة، وهي تتوزع على مستويين.

المستوى العلوي يتألف من جزأين الأول منه تتصدره بائكة من ستة عقود نصف دائرية محمولة على أعمدة زخرفية، تتوسط العقود دوائر بداخلها نجمة خماسية أو زهرة ثمانية البتلات، أما الجزء الثاني فهو مقسم إلى ثلاث حشوات أوسطها أكبرها، زخارفها مختلفة، عبارة عن دوائر ومعينات وأزهار ذات بتلات لوزية رباعية قائمة على مبدأ التكرار.

المستوى السفلي يمثل حنية المحراب (أنظر الصورة رقم6) وقبيبته والعقد الذي يكتنفها وكوشتيه، فأما بالنسبة للعقد فهو عبارة عن عقد نصف دائري مشكل من ثلاثة عشر صنجة، تتوسطها زخارف هندسية مختلفة نفذت بأسلوب التناوب، ما عدا صنجة مفتاح العقد التي يتوسطها هلال يعلوه هلال اصغر، وفي باطن العقد نجد شريطا زخرفيا يتشكل من دوائر او مربعات تتوسطها زهرة لولبية أو نجمة خماسية أو زهرة ثمانية الشكل اعتمدت في زخرفتها على مبدأ التكرار المتبادل.

أما كوشتي العقد فتتوسطها زهرة من إحدى عشر فصا، تلتف حولها زخرفة في شكل حراشف السمك.

قبيبة المحراب يزينها نصف طبق نجمي غير مكتمل يشبه زخارف قبيبة محراب جامع سوق الغزل، تتخلل حشواتها زخارف نباتية وهندسية محورة.

في أسفل القبيبة يوجد شريطان، الأول يتضمن حشوات مربعة تتوسطها أزهار أو نجمة خماسية أو زهرة مروحية، تتخلل الحشوات المربعة حشوات أخرى مستطيلة تتوسطها أزهار محورة، أما الشريط الثاني فقوام زخارفه كتابة قسمت إلى ستة خراطيش نصها كما يلي[2]:

خ1: بسم الله الرحمن الرحيم فاستعذ ب(الله) خ2: وأقم الصلاة طرفي النهار

---

[1] بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة ابراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص179-180. انظر ايضا: شغيب(محمد المهدي بن علي)، أم الحواضر في الماضي والحاضر، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، 1980، ص240.دحدوح (عبدالقادر)، علماء وأعلام مدينة قسنطينة من الفتح الاسلامي إلى نهاية الحكم العثماني، دار ذاكرة الناس، الجزائر، ط1، 2015، ص45-46. CHERBONNEAU.A, «Inscriptions Arabes de la Medrasa de Sidi'L-Ahdar a Constantine», in: Revue Africaine, 1858, P110-111. VAYSSETTES.E, op-cit, P121-153. MERCIER. E, Histoire de Constantine, Constantine, 1903, P271-298.

[2] تذكر بعض الدراسات أن الخط الذي كتبت به هذه العبارات هو خط الثلث القريب من الخط الفارسي، انظر: معزوز(عبد الحق) درياس (لخضر)، المرجع السابق، ص182. في حين تعتبره دراسات أخرى خطا فارسي.

خ3: وزلفا من الليل إن الحسنات خ4: يذهبن السيئات ذلك ذكرى

خ5: للذاكرين واصبر فإن خ6: الله لا يضيع اجر المحسنين عمر بن قاسم في سنة 1202

والكتابة نفذت بخط النسخي الفارسي بالحفر البارز، لونت باللون الذهبي على أرضية زرقاء وهي خالية من التشكيل، تميزت برشاقتها ووجود خاصية الترويس إلى جانب التشعير مع الحروف المنتصبة مع عدم تقيد الكاتب بنسب واحدة في نقش الحروف إلا انها تبقى واضحة يسهل قرأتها.

وفي هذا النص يظهر اسم عمر بن قاسم ومعه ذكر لتاريخ 1202هـ/1787م، وهو تاريخ متأخر بالنسبة لنهاية أشغال بناء الجامع التي كانت في سنة 1190هـ/1776م بما يزيد عن العشر سنوات، مما يعني أنها من الممكن تشير إلى تأريخ أعمال الزخرفة التي تعرض لها المحراب أو الجامع ككل[1]، أما بالنسبة إلى اسم عمر بن قاسم فنعتقد انه الصانع الذي أنجز الزخرفة.

قبيبة المحراب (الصورة رقم 8) جاءت مضلعة، زينت أضلاعها الخمسة بزخارف نباتية بارزة، تعتمد على فكرة التكرار المتبادل والتتابع المستمر، موضوعها الزخرفي يبدأ من ورقة نخيلية مزدوجة معرقة، يخرج من أسفلها غصنان منحنيان نحو الداخل باتجاه الأعلى بشكل متناظر، تخرج من كل منهما أثناء الصعود ورقتان معقوفتان تلتقيان برأسيهما لحمل مراوح نخيلية، يستمر الغصن في الامتداد إلى الأعلى بشكل متناقص، وقد زين جانبا الزخرفة بشكل متناظر بكيزان صنوبر منتفخة النهاية، تنموا منها أنصاف مراوح نخيلية تتصل ببعضها البعض في هيئة قلب مقلوب مع تكرار الزخرفة باتجاه مركز القبة لكن بالتناقص في حجمها، أما جانبي الزخرفة الوسطى فتزينه مراوح نخيلية مزدوجة وثلاثية متعددة العروق بالتناوب مع تفريعات أفعوانية الحركة تتصل ببعضها البعض لتملأ السطح الزخرفي كله، وقد طبعت الزخارف بطابع الحركة من خلال تقابلها بصورة متعاكسة، غير أن ما يميز المراوح النخيلية هنا استطالة فصيها وامتدادهما نحو الجانبين بشكل حلزوني.

أما المستوى الثاني من المحراب، فهو يعلو المستوى السابق ويفصله عنه شريط كتابي نصه: {الحمد لله أما بعد أمر بتشييد هذا الجامع المبارك خليفة السلطان السيد محمد باي بن عثمان أيده الله آمين}، وهذه الكتابة لها نفس المميزات الفنية التي نفذت على الواجهة السفلية من المحراب.

يتكون هذا المستوى من ثلاث شمسيات معقودة بعقود مفصصة، يفصل بين الشمسيات حشوات ذات زخارف متنوعة، الحشوتان الجانبيتان قوام زخارفها عناصر هندسية متكررة، تعتمد في أساسها الفني على المربع تتوسطه نجمة ثمانية، تفصل بين المربع والآخر مساحة مستطيلة، وهكذا يتواصل الموضوع الزخرفي لينتهي بعقد

[1] دحدوح (عبد القادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج1، ص79

مفصص يتوجه هلال تتوسطه نجمة، بينما الحشوتان الموجودتان بين الشمسيات فتحصر بداخلها مراوح نخيلية مزدوجة نسقت بشكل متكرر ومتناظر في امتداد نحو الأعلى.

يؤطر الشمسيات من الجهات الثلاث شريط كتابي داخل جامات مستطيلة مفصصة، في زاويتي الشريط توجد دائرة مفصصة تتوسطها نجمة مثمنة يتوسطها هلال بداخله شكل محارة، أما فيما يخص الشريط الكتابي فهو مقسم إلى ثلاثة أشرطة:

الشرط العمودي بالجانب الأيمن: {أعوذ بالله من الشيطان الرجيم}.

الشريط الأفقي العلوي: {بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم}

الشريط العمودي بالجانب الأيسر نقش فيه جزء من آية الكرسي: {الله لا إله إلا هو الحي القيوم}.

2- الزخارف الجصية بالقباب:

أ-زخارف قباب جامع سوق الغزل: تضم بيت الصلاة بجامع سوق الغزل سبعة عشر قبة متماثلة من حيث الشكل والتخطيط، فهي مثمنة وخالية من الزخرفة، ولا تخرج عن هذه القاعدة إلا القبة التي تتقدم المحراب، تقوم جميعها على حنايا ركنية في هيئة محارة مشعة لتسمح بانتقال القبة من التربيع إلى المثمن، تتخلل المساحة الفاصلة بين الحنايا نوافذ مخرمة ومعشقة بالزجاج.

وما يهمنا هنا القبة التي تتقدم المحراب (الصورة رقم 09)، فهي تحتوي على زخارف مزج فيها الفنان بين الطابع المغربي الأندلسي من جهة والأسلوب الرومي من جهة أخرى، والقبة يحدها في الأسفل شريط هندسي مربع نفذ بأسلوب التكرار المتعاقب، قوامه مربعات ومعينات ومستطيلات ومثلثات ونجوم ثمانية نفذت بطريقة الحفر المباشر البارز.

يعلوا الشريط مناطق انتقال القبة، ففي الأركان نجد حنية في هيئة صدفة مشعة تتألف من أربعة عشر ضلعا، أما المساحة الفاصلة بين الحنايا، فتتوسطها نوافذ مغطاة بأشرطة هندسية ونباتية محورة، نفذت بتقنية التفريغ والحفر الغائر.

يفصل منطقة الانتقال عن خوذة القبة شريط مثمن، نقشت عليه كتابة متكررة نصها "العز لله" بخط النسخ المغربي على أرضية مورقة، أما الجزء العلوي من الشريط زين بمراوح نخيلية مزدوجة.

في حين زينت الخوذة بطبق نجمي أساسه نجمة ثمانية ثنائية مركزية مفرغة للإضاءة والتهوية، تشع منها باقي عناصر الطبق النجمي، من نوع العقد والجرانة والرقبة المقرطمة والمثلثات المتناوبة فيما بينها منفذة بشكل محكم

ودقيق، تحصر ا بداخلها عناصر نباتية محورة، قوامها أوراق وسيقان ومراوح نخيلية بسيطة ومزدوجة، نفذت بأسلوب التفريغ.

ب-زخارف قباب الجامع الأخضر: يقع الجامع الأخضر بوسط مدينة قسنطينة وبالتحديد بالقرب من رحبة الصوف، وهو من بناء الباي حسن المدعو بوحنك خلال أواخر شهر شعبان 1156هـ/أكتوبر 1743م[1].

يضم الجامع الأخضر قبتان متشابهتان، الأولى تتقدم المحراب، والثانية تتوسط بيت الصلاة، تقوم كل منهما على حنايا مثلثة، تتوسطها دائرة ملونة، تبرز منها خمسة فصوص تحيط بها دائرة منقطة، ثم دائرتان تحصران بداخلهما دائرة نفذت بخط منكسرة(الصورة رقم 10).

والقبة ثمانية الأضلاع، يزينها نفس العنصر الموجود في المثلثات، لكن الفنان تلاعب بهذه الدوائر، وجعلها تبدوا على هيئة مفاتيح زيادة في التنويع والتأثير الفني، وحدد أضلع القبة بأشرطة حفرت فيها معينات تتخللها مثلثات متقابلة الرأس نفذت زخارفها بتقنية الحفر البارز.

ج-زخارف قباب جامع سيدي الكتاني: يحتوي جامع سيدي الكتاني في بيت الصلاة على ثلاث قباب، تغطي البلاطة العمودية على المحراب، تتميز بزخارفها المتنوعة وثرائها الفني والزخرفي، فهي تقوم على حنايا ركنية مشعة على هيئة محارية الشكل، ذهبت أخاديدها البارزة باللون الذهبي، بينما لونت فصوصها الغائرة باللون الأخضر، وفيما بين هذه الحنايا والجزء الذي يعلوها مغطاة كلها بزخارف جصية بديعة، تتألف من عناصر هندسية مختلفة، حفرت بطريقة الحفر المائل، وهي منسقة داخل مساحات مستطيلة تنتهي بعقود، أحيانا مؤطرة في هيئة حشوات مزدوجة نقشت فيها زخارف هندسية منتظمة انتظاما دقيقا، مؤلفة من الدائرة المركبة تكونت من جراء تقاطع دوائر غطت سطح الهيكل بكامله، أو في هيئة فصوص نصف مستديرة تشبه حراشف السمك، أو فصوص منكسرة لتتكرر أشكالها فتبدوا كالتوائم، يحيط هذه الأشكال إطار واحد يضم الحشوات المزدوجة والأشكال والعناصر المتكررة، وهذه الزخرفة تتكرر في القباب الثلاثة لكن تختلف عن بعضها البعض في الأجزاء الأخرى.

---

[1] . ابن المبارك (الحاج احمد)، تاريخ حاضرة قسنطينة، صححه وعلق عليه نور الدين عبدالقادر، الجزائر، 1952، ص19-20. أنظر أيضا: ابن العنتري (محمد الصالح)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحي بوعزيز، دار هومه، الجزائر، 2007، ص68-71. CHERBONNEAU.A, Inscriptions Arabes, op-cit, P102-105. VAYSSETTES.E, op-cit, P107.

ح–زخارف قبة زاوية عبدالرحمن باش تارزي: تنسب هذه الزاوية إلى الشيخ عبد الرحمن بن احمد بن حمودة بن مامش المعروف باسم باش تارزي المتوفي سنة 1221هـ/1806م، وهي تقع بحي الشارع من مدينة قسنطينة، ويرجع بناؤها إلى أوائل القرن 13هـ/أواخر القرن 18م[1].

تقع القبة في مركز بيت الصلاة، وهي محمولة على مثلثات ركنية خالية من الزخرفة(أنظر الصورة رقم 15)، تحمل خوذة مضلعة، يفصل بين تضليعاتها شريط يتجمع في مركز القبة ليتصل بدائرة ثلاثية مركبة تتوسطها زهرة مشعة، تتضمن تضليعات القبة أشجار السرو ذات جذع يقوم على نصف دائرة، وفي قمة الشجرة توجد دوائر مشعة، استخدم في رسم العناصر والوحدات الزخرفية شريط من المعينات المتقابلة ينتج عن تقابلها مثلثات متقابلة الرأس.

خ–زخارف قباب دار رقم 26 نهج فلسطين: تقع هذه الدار بنهج فلسطين على مقربة من قصر أحمد باي إلى الناحية الشمالية الغربية منه، بوسط مدينة قسنطينة، وقد جاء اسم صاحبها وتاريخ إنشائها مسجلا في شريط كتابي زخرفي بأحد غرفها، إلا أن هذه الكتابة غير مقروءة بشكل تام، حيث استطعنا قراءة النص التالي: (تم بنيان هذا البيت المبارك بأمر السيد إبراهيم بن السيد محمد كتذ ضالي(كذا) أعزه الله سنة 12 يا رزاق يا فتاح).

ومن خلال هذا النص يظهر اسم صاحب الدار، وهو السيد إبراهيم بن محمد، لكن من دون أن نتمكن من قراءة لقبه (كتذضالي) الذي هو لقب تركي، أما السنة فهي مسجلة، وما يلاحظ هو أن النقاش ربما اكتفى بتسجيل رقم الآحاد والعشرات من السنة دون أن يكمل باقي الأرقام، حيث ورد رقم 12 فقط، فهل يمكن أن تكون هذه الدار بنيت في سنة 1112هـ/1700–1701م، أم أن تاريخها يرجع إلى سنة 1212هـ/1797–1798م، وفي ما يبدوا أن التاريخ الأخير ربما هو الأقرب إلى الصواب، لكون أهل قسنطينة يربطون الدار بصالح باي أو أحد أقاربه، وما دام صالح باي حكم بين (1185–1207هـ/1771–1792م) فالتاريخ الثاني هو الأقرب إلى فترة حكمه، وربما تكون الدار لأحد أبنائه أو بناته، وتحتفظ الدار بثلاث قباب، واحدة خالية من الزخرفة في حين، القبتين المتبقيتين أكثر زخرفة.

القبة الأولى(أنظر الصورة رقم 24): تعلو إيوان الغرفة الشمالية الغربية من الطابق العلوي للدار، تقوم على مثلثات ركنية مسطحة، يؤطرها نفس الشريط الموجود في قبة دار 26، يتوسط المثلثات الركنية دائرة مركبة مركزها عبارة عن نجمة سداسية نفذت بأسلوب الحفر الرأسي البارز العميق.

[1] العقبي (صلاح مؤيد)، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، دار البراق، لبنان–بيروت، 2002، ص336.

اما الخوذة مضلعة ثمانية، تزينها شجرة سرو محمولة على قاعدة نصف دائرية، يتوج قمتها عناصر قلبية تتجه إلى مركز القبة، في حين يتوج الجزء العلوي من الشجرة شكل في هيئة زهرة اللاله.

أما **القبة الثانية**(أنظر الصورة رقم 25) فنجدها في إيوان الغرفة الجنوبية الشرقية من الطابق العلوي، لا تختلف عنها سابقتها إلا في الجزء الذي يتوج قمة شجرة السرو، ففي هذه الأخيرة ينتهي بحربة كما عوضت النجمة السداسية بزهرة سداسية لوزية البتلات.

د- زخارف قباب دار الدايخة بنت الباي: تقع الدار بحي باب الجابية قرب مسجد سيدي عفان، تنفتح على نهج دعرة قدور بالجهة الجنوبية الغربية من مدينة قسنطينة، وهي تنسب إلى الدايخة، يقال بأنها حفيظة أحد بايات قسنطينة، دون أن نعرف تاريخ بنائها بالتحديد[1].

ودار تضم على حسب الأجزاء المتبقية منها ثلاث قباب في الطابق الأول، وهي تتشابه من حيث التخطيط العام، تحمل خوذة مخروطية الشكل من الخارج، ومن الداخل محمولة على مثلثات ركنية، ذات ثماني تضليعات تشغلها زخارف جصية مخرمة غائرة، قوامها عناصر نباتية مجردة يغلب عليها الطابع الهندسي، وهي تعتمد على فكرة التكرار والتبادل الا أن زخارفها تتباين في تفاصيلها الفنية والزخرفية.

القبة الأولى(أنظر الصورة رقم 26) تقع في إيوان الغرفة الشمالية الغربية، تشغل أضلاع القبة عناصر تعتمد في أساسها الزخرفي على الدائرة التي تتوسطها وريدات رباعية مركبة تكونت من جراء تقاطع الدوائر اللامتناهية، وذلك بتقسيم محيطها إلى أقسام متساوية غطت سطح الدائرة بكامله، فشكلت زخارف شبيهة بحراشف السمك، تعلوها شجرة السرو وهي منفذة بأسلوب هندسي، تتناوب هذه الزخارف مع زخارف الضلع الثاني الذي تزينه دائرة مركبة، تتوسطها زهرة سداسية لوزية البتلات، تحيطها دائرة أكبر منها، قوامها خطوط منكسرة تدور مع دوران خط الدائرة، يتوجها في اتجاه مركز القبة عنصر الكف المبسوطة، أما مركز القبة فتشغله زهرة سداسية، تنموا منها في اتجاه أضلاع القبة أشرطة هندسية.

القبة الثانية (أنظر الصورة 27) تقع فوق إيوان الغرفة الشمالية الشرقية، بنيت عناصرها على أساس التقابل والتبادل والتكرار، إلا أن الفنان لم يتمكن من ضبط تناظرها بشكل دقيق، فجاءت متشابهة في العناصر، مختلفة في التفاصيل والجزئيات، وفي ما يلي وصف لزخارف كل تضليعة:

التضليعة الأولى: جمعت الفنان بين الكف(الخامسة) وبين شجرة السرو في شكل واحد، فعمل على نقش السرو على شكل لوزي تتوسطها ثلاثة خطوط أوسطها أطولها وأسمكها تمثل الأصابع الثلاثة الوسطى بالكف، أما

[1] دحدوح(عبدالقادر)، المعالم الأثرية، المرجع السابق، ج1، ص324-325.

الأصبعين الآخرين فهما ينموان من قاعدة الشجرة بشكل حلزوني تلتف نحو الأسفل، يعلوا كل منها دائرة تتوسطها زهرة ثمانية هندسية، وأسفل شجرة السرو نصف دائرة على جانبيها دائرتان صغيرتان، تتوسطها زهرة رباعية.

التضليعة الثانية: يزينها نقش لكف مفتوحة بأصابعها الخمسة، الجانبيان معقوفان، ينتهي كل واحد منهما بدائرة تتوسطها زهرة سداسية رمحية، ما عدا الأصبع الأوسط الذي ينتهي بشجرة سرو متخذة من الأصبع كجذع لها، والمميز في هذه التضليعة أن الكف جاء على هيئة اسم الجلاله (الله) من جهة، ومن جهة أخرى شبيهة إلى حد كبير برسم زهرة اللاله.

التضليعة الثالثة: جمعت بين شجرة السرو وكف اليد، بحيث نلاحظ على هذه التضليعة اختفاء أصبعين من الكف، وهي تظهر على شكل وجه آدمي، وفي الحقيقة ما هي إلا شجرة السرو، مع وجود نصف دائرة أسفل الكف يكتنفها دائرتان صغيرتان تتوسطهما زهرة سداسية.

التضليعة الرابعة: يختفي فيها عنصر الكف واستبدلها بالسرو، تكتنفها دوائر تتوسطها زهرة رباعية.

القبة الثالثة(أنظر الصورة رقم 28) بنفس الغرفة السابقة، وهي أكثر ثراء وحجما، من حيث الزخارف التي تنوعت واختلفت من تضليعة إلى أخرى، بنيت على أساس التبادل الغير مكرر، فجاءت مختلفة في طريقة رسمها وتوزيعها، وفيما يلي وصف لها:

التضليعة الأولى: تحتوي على شجرة سرو من غير جذع، تقوم على نصف دائرة يكتنفها دائرتان.

التضليعة الثانية: تتألف من نصف دائرة كبيرة يتوجها كف يد مبسوطة الأصابع، تقوم على الأصبع الأوسط شجرة سرو متخذة منه جذعا لها، وعلى جانبيها دائرة بداخلها زهرة هندسية.

التضليعة الثالثة: لا تختلف عن التضليعة السابقة، ما عدا الكف التي يختفي منها الإصبع الثاني والرابع، في حين التضليعة الرابعة تشبه التضليعات السابقة، لكن الاختلاف في الكف التي جمعت أصابعها الثلاثة الوسطى لترسم شجرة السرو، وكأن الفنان يؤكد فكرة الديمومة مع فكرة أبعاد ودرء الشر والحسد.

3–الزخارف الجصية بالجدران:

أ–الزخارف الجدارية بجامع سوق الغزل: تعد زخارف الجامع من أروع الزخارف الجدارية المحفورة على الجص التي لا تزال تحتفظ بها عمائر الجزائر عامة وقسنطينة خاصة خلال العهد العثماني، والأكثر ثراء وجمالا، وهي تكسوا المنتصف العلوي لجدار القبلة، وحشوات بالجدار الجنوبي الغربي، وقد غطيت بكاملها بزخارف نظمت تنظيما محكما ودقيقا، أكسبها الفنان صفة التناسق العام والتوازن بين أجزائها.

فقد جاءت على شكل عقود وبوائك للوحات زخرفية متصلة ببعضها البعض(أنظر الصورة 29، الشكل رقم09)، تؤطرها من الأعلى عقود حذوية ذات وظيفة معمارية، وغطي سطحها بعناصر زخرفية نباتية أو هندسية، مما أعطى للعقود المعمارية مظهرا زخرفيا وجماليا.

وقد فصل الفنان العقود المعمارية عن البوائك الجصية السفلية بأشرطة كتابية بخط نسخي، نفذت داخل حشوات مستطيلة، تفصل بينها دوائر متداخلة ومتقاطعة، نتج عنها عناصر مخرمة، أما الكتابة فنصها عبارات: "العافية النافية" و"العز لله" متكررة في الشريط السفلي، مما سمح بتقسيم الجدارية إلى مستويين، المستوى الأول مؤلف من بائكة زخرفية تتشكل من خمس حشوات مستطيلة ذات عقود مفصصة ومركبة، محمولة على أعمدة اسطوانية رشيقة مزدوجة، ذات قواعد وتيجان مخرمة، أما الزخارف المحصورة بين العقود فتختلف من عقد لآخر، وهي قائمة على فكرة التكرار المتبادل، مؤلفة من عقود مدببة تتقاطع مع عقود دائرية متجاوزة، نتج عن تقاطعها مساحات مضلعة تتوسطها مراوح نخيلية، أو تتوسطها كيزان صنوبر في حشوات أخرى.

أما الحشوة المركزية الوسطى (أنظر الصورة رقم 30)، فهي تختلف عن الحشوتين الجانبيتين تماما، فهي تتألف من عناصر كتابية نفذت بالخط الكوفي المظفر، رسمت أحرفها باستطالة واضحة تتشابك فيما بينها مشكلة عقدا على هيئة ميمات ومربعات ومستطيلات نقشت بشكل جميل ومتقن نصها: "الملك لله" أو "الحمد لله"، وقد ملئت الفراغات المتبقية من الحشوة بتخريمات تشبه خلايا النحل.

بينما شغل الفنان منابت العقود بحشوات أخرى اتخذت نفس الشكل العام للحشوات السابقة، ولا تختلف عنها إلا في الزخرفة التي تحصر بداخلها، قوامها أطباق نجمية ثمانية، تلاعب بها الفنان وجعل صورها تبدوا على هيئة مربعات قائمة على رؤوسها زيادة في التوزيع والإخراج الفني.

أما المستوى الثاني من الجدارية الجصية، فهي التي تزين العقود التي تحمل السقف، قوامها ثلاثة عقود حذوية منكسرة، تحصر بداخلها زخارف لعناصر نباتية هندسية تتوسطها شمسيات زجاجية، تتألف في العقد الأول من نجوم ثمانية الرؤوس، نتج عن تلاقي رؤوسها مضلعات تعرف بقبة محدودة وخاتم، أما العقد الثاني فتكسوه لوحة من شبكة من المعينات، حيث ينتهي كل معين بورقة ثلاثية تتكون من خطوط في هيئة عقود منكسرة مدببة تتقاطع مع خطوط في هيئة عقود نصف دائرية، تنحصر بداخلها أزهار محورة، نتج عن اتصال الخطوط ببعضها البعض الزخرفة المعروفة بالكتف والدرج، وهي عناصر شاع استعمالها في مآذن بلاد المغرب والأندلس.

بينما العقد الثالث غطي بزخارف هندسية قوامها أشرطة ذات عقد على هيئة ميمات، تتداخل الأشرطة مشكلة مضلعات، كالدائرة، والمثلث، والمستطيل والنجمة.

أما بالنسبة لزخارف الجدار الجنوبي الغربي (أنظر الصورة رقم 31)، فهي تتوزع داخل حشوات تؤطرها العقود المعمارية المستندة على الجدار، تبدأ تلك الحشوات مع منتصف الجدار إلى أعلى العقد، وهي حاليا محجوبة عن نظر المصلين بسبب وجود سدة حديثة ألحقت في فترة لاحقة بالجامع، وهي مؤلفة من ثلاث حشوات تنتهي بعقود نصف دائرية، كسيت مساحاتها بزخارف هندسية يتوسطها في الجزء العلوي حشوات مستطيلة معقودة مؤطرة بإطار مركب، زخارفها تختلف من عقد لآخر قائمة على فكرة التكرار المتبادل، نفذت بأسلوب التخريم والحفر البارز.

العقد الأول قوام زخارفه أطباق نجمية من اثني عشر رأسا، تتوسطها وريدات تكونت من جراء تقاطع دوائر غطت الجزء المركزي بأكمله، أما مضلعات الطبق النجمي، فقد حفرت فيها عناصر نباتية من المراوح النخيلية البسيطة أو المزدوجة، أما الحشوة التي تعلوها فهي مستطيلة مركبة مؤلفة من عقد نصف دائري، يعلو مفتاح العقد ورقة ثلاثية يقوم على أعمدة رشيقة ذات تيجان مخرمة، غطيت كوشتا العقد بزخارف الاربسك، قوامها مراوح نخيلية مزدوجة ثلاثية الفصوص ترتبط برؤوسها فيما بينها بأنصاف رشيقة، حيث تلاعب الفنان بالمراوح النخيلية المزدوجة السفليتين جاعلا عليها مروحتين أخريين، تتقابل نهاية كل منها على هيئة دائرية حلزونية تاركة فراغا بينهما تشغله عناصر مروحية لتكون مروحة دقيقة الحجم، بينما يشغل الحشوة أطباق نجمية ثمانية الرؤوس غير مكتملة نتج عن تداخلها عناصر تشبه أشكالا صليبية أو علامة(+).

العقد الثاني قوام زخارفه معينات تتشكل من جراء التقاء عقود مدببة، نفذت بطريقة متقابلة ملأت المساحة بكاملها، تتوسطها زخارف نباتية من الاربسك مؤلفة من مراوح نخيلية تنموا من ورقة ثلاثية تنفتح انفتاحا منفرجا أحد فصيها قصير، تتوسطها مراوح نخيلية أخرى، يلتقي أحد فصيها مشكلة دائرة لوزية تتوجها ورقة ثلاثية والحشوة المستطيلة التي تتوسط العقد لا تختلف عن سابقتها كثيرا، فهي تتخذ من الأطباق النجمية المكتملة موضوعا زخرفيا لملء الفراغات.

ب–الزخارف الجدارية بدار الدايخة بنت الباي: تضم دار الدايخة بنت الباي زخارف جصية على الجدران في غاية الدقة والجمال، وهي تتوزع على كل من إيوان الغرفة الشمالية (أنظر الصورة رقم 32) والغربية من الطابق الأول، فأما بالنسبة لزخارف **إيوان الغرفة الأولى،** فتعتمد على الزخارف الهندسية التي تمتزج مع العناصر النباتية والرمزية شديدة التحوير، نفذت بأسلوب الحفر البارز والمائل، وقد نقشت الجهات الثلاثة لجدران الإيوان.

غطيت كل واجهة بأربع حشوات على هيئة مستطيلات معقودة ترتكز على أعمدة مركبة البدن ذات تاج وقاعدة تحمل عقودا مفصصة، ملئت مساحتها بأشكال متنوعة ومختلفة نفذت بأسلوب التكرار المتبادل، الحشوة الأولى مؤلفة من فصوص نصف مستديرة، تحصر بداخلها زهرة رباعية رمحية البتلات، أما الحشوة الثانية فهي مؤلفة

من عنصر الدائرة المركبة، تكون من جراء تقاطعها عناصر لوزية نتج عنها معينات تتوسطها نجمة سداسية، غطت هذه الوحدات سطح الحشوة بكامله، ويحف بالحشوات المعقودة في كوشتي عقودها دوائر بداخلها أزهار ثمانية وسداسية لوزية، أو نجمة سداسية.

وقد أطرت كل حشوة بإطار خارجي، في أحد جوانبه اعتمد الصانع على عنصر السنبلة، بينما بقية الإطار قوام زخارفه معينات متكررة متقابلة.

كما يؤطرها من الأسفل شريط كتابي كتب بخط النسخ المغربي وبأسلوب الحفر البارز على أرضية نباتية يمتد على جانبي الإيوان، نصه ما يلي:

الجدار الشرقي: العز لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم إن الله مع الصابرين.

الجدار الشمالي: وقل رب أنزلني منزلا مباركا وأنت خير المنزلين يا داخل للمنزل السيد...أشر مما ترتجي من فضل مولاك

الجدار الغربي: فسيكفيكهم الله وهو السميع العليم إن الله مع الذين اتقو والذين هم يحسنون.

في حين باقي جوانب الغرفة تفتقر إلى الزخرفة الجصية فيما عدا شريط كتابي يعد استمرارا للشريط الكتابي الموجود في إيوان الغرفة وهو منفذ بنفس الخط والأسلوب، تتكرر في عبارات "العافية"، "الباقية"، "العز لله"، وقد نقشت هذه العبارات داخل خراطيش صغيرة تتبادل مع خراطيش أخرى أكثر استطالة منها، تتألف من عناصر زخرفية نباتية في شكل فروع نباتية مورقة لمراوح نخيلية.

أما بالنسبة لزخارف **الغرفة الغربية بنفس الدار**، فهي شبيهة مع زخارف الغرفة السابقة من حيث العناصر والطريقة والأسلوب، إلا أنها أقل ثراء منها، حيث يتكرر في هذه الغرفة الشريط الكتابي الزخرفي في منتصف جدران الغرفة كلها بما فيها الإيوان، تتكرر فيه عبارات: "العز لله"، "العافية الباقية"، في حين يبدأ نص كتابي لآيات قرآنية ونصوص دينية بما فيها البردة على جانبي الإيوان وفي أعلى واجهته، إلا أن أغلبها غير مقروء بسبب الطلاءات المتكررة التي تعرضت لها، ومن بين ما يمكن قراءته: بسم الله الرحمن الرحيم إن الله يغفر الذنوب جميعا... ان تلقه الأسد في أجامها تجم وصلى الله على سيدنا محمد.

أما باقي الجوانب فهي خالية من الزخرفة، فيما عدا واجهة الإيوان التي نجد في كل من جانبيها أعلى الشريط الكتابي حشوة مستطيلة متماثلة في الشكل والزخرفة، قوام زخارفها أشكال هندسية لأنصاف دوائر متكررة، مشكلة من تماسها ما يشبه حراشف السمك، وبداخلها أزهار ذات أربع بتلات لوزية، وعلى جانبي كل حشوة توجد دائرة

بداخلها دائرة أصغر تتوسطها زهرة سداسية البتلات نفذت بأسلوب هندسية شديد التحوير، وبين الدائرتين خطوط منكسرة في شكل مثلثات مشكلة برؤوسها فيما يشبه نجمة بتسعة رؤوس.

ويظهر في زخارف هذه الغرفة والتي تسبقها استخدام تقنية الحفر البارز والمائل، والقالب الذي يظهر بشكل جلي في الزخارف المتكررة، سواء النباتية منها أو الهندسية أو الكتابية.

ب–الزخارف الجدارية بدار رقم 26 نهج فلسطين: تزخر الدار رقم 26 نهج فلسطين بمدينة قسنطينة بزخارف جصية جدارية في غاية الروعة، وان كانت تعرضت إلى التلف في بعض الجوانب منها، خاصة الزخارف التي تقع في الغرفة الجنوبية الشرقية من الطابق العلوي، بينما تحتفظ الغرفة الشمالية الغربية على نسبة كبيرة من زخارفها، وهي تشغل الأضلاع الثلاثة للإيوان، وهي مقسمة إلى بوائك متماثلة في العدد، تمتد مع امتداد الحوائط وفي نفس المستوى، قوام زخارفها بائكة ثلاثية(أنظر الصورة رقم 33) بداخلها حشوات زخرفية لعناصر هندسية ونباتية ورمزية شديدة التحوير، نفذت بأسلوب التقابل والتناظر والتوازن والتماثل والتكرار المتبادل، كل حشوة مؤطرة بأشرطة زخرفية، تستند عقودها المفصصة على دعامات في هيئة سنبلة حفرت بتقنية الحز، يتوج مفتاح العقود مثلث قائم.

وقد غطيت **الحشوة الأولى** بدوائر متداخلة متقاطعة، بداخلها عناصر حلزونية تشبه حرف الواو "و"، وفي مناطق التقاطع تحصر مثلثات مقوسة القاعدة بها مثلثات صغيرة الحجم، بينما **الحشوة الثانية** استعان فيها الفنان بعناصر قشور السمك التي تتوسطها ازهار رباعية لوزية البتلات.

أما **الحشوة الثالثة** فتكسوها زخارف هندسية مكررة، تعتمد في أساسها الفني على المربع، يحصر بداخله دوائر تتقاطع فيما بينها، مما يسمح لها بخلق عناصر زخرفية أخرى غائرة أثناء تماسها وتكرارها، حيث هيأت المجال لرسم نجمة ثمانية داخل معينات صغيرة.

وقد امتاز الجزء الداخلي من العقد المفصص لهذه الحشوة باحتوائه على كيزان صنوبر، أما كوشتي عقود هذه البائكة فقد نفذت فيها زخرفة لزهرة ثمانية الفصوص، ونلاحظ تكرار نفس البوائك على نفس النمط والتنظيم تقريبا في زخرفة إيوان الغرفة الجنوبية الشرقية من الطابق العلوي بنفس الدار، إلا أن عقودها المفصصة تقوم على أعمدة ذات تيجان وقواعد أكثر رقة مما هي عليه في إيوان الغرفة الأولى.

امتازت هذه العناصر بوجود التقعر الواسع بين الوحدات الزخرفية واتساع الحزوز واستخدام أكثر من طريقة في تنفيذ الزخارف كالحز والحفر المائل والبارز إلى جانب تنفيذها على أرضية مسطحة.

الجدارية الثانية: توجد بالأجزاء العليا الداخلية من الجدران الحاملة للقبة بإيوان الغرفة الجنوبية الشرقية، بالطابق العلوي من الدار (أنظر الصورة رقم 34) وهي متماثلة لسابقتها.

أما جدارية صدر الإيوان (أنظر الصورة رقم 35) فهي تختلف عنها، قوام زخارفها بائكة ثلاثية ذات عقود مركبة تتألف من مستويين علوي وسفلي، وقد فصلت الحشوات عن بعضها البعض بواسطة جديلة مؤلفة من خطوط ثلاثية أو رباعية ممتدة ذات عقد مربعة، وليس هناك ما يفصل العقود السفلية عن العقود العلوية سوى دوائر مركبة، تتخللها خطوط منكسرة، أو أزهار رسمت بأسلوب هندسي غطت في الأصل شوكتي عقود البائكة السفلية، أما العقود نفسها فتقوم على أعمدة رشيقة مفردة ومزدوجة ذات تيجان وقواعد نفذت بنفس الطريقة التي نفذت بها العقود.

أما الزخارف المحصورة بين العقود فتختلف من حشوة إلى أخرى، يغلب عليها الطابع الهندسي التي سبق وأن رأيناها في جدران إيوان الغرفة الجنوبية الشرقية، وقد أطرت الحشوات بإطار خارجي من جهاته الثلاث، نفذت الزخارف فيه بتقنية الحفر البارز على أرضية غائرة.

ومما تزخر به هذه الغرفة الشريط الكتابي الزخرفي الذي يزين منتصف جدرانها في أسلف الجدارية الجصية، وهو منفذ بخط نسخي مغربي تتخلله بين الفينة والأخرى عناصر زخرفية نباتية محفورة بتقنية الحفر البارز، وقد كان هذا الشريط يؤطر البلاطات الخزفية التي كانت تكسوا جدران الغرفة.

الشريط يضم نصوصا دينية وآيات قرآنية يمكن قراءة بعض الجوانب منها في ما يلي: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت...الله...حسبي الله العظيم لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الله لا اله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم الحمد لله قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد حسبي الله ونعم الوكيل ونعم النصير ولا حول ولا قوة إلا بالله قد تم بنيان هذا البيت المبارك بأمر السيد إبراهيم بن السيد محمد كتد ضالي أعزه الله سنة (12) يا رزاق يا فتاح.

ج–جدران قصر احمد باي: تعتبر الزخارف الجصية المنفذة بتقنية الفرسكو من اجمل النماذج التي وصلتنا في الجزائر والعالم الاسلامي ككل بما تتميز به من تنوع زخارفها واساليب تنفيذها او الوحدات الزخرفية، حيث يغطي الفرسكو جدرانه الداخلية في الاروقة او الغرف كما تنوعت مواضعها من نباتية هندسية ادامية حيوانية خطية وحتى عمرانية معمارية فجدرانه تحتفظ بتشكيلة من رسومات للمدن كالقاهرة الإسكندرية قسنطينة مكة المدينة المنورة طرابلس وغيرها، والتي تتخللها الانهار والوديان والبحيرات.

4– الزخارف الجصية بالعقود:

أ-عقود دار بن جلول: تقع الدار في الجانب الغربي من جامع ومدرسة سيدي الكتاني، بنيت على يد صالح باي في نفس الفترة التي بنى جامع ومدرسة سيدي الكتاني، أي بين سنتي(1189-1190هـ/1775-1776م)[1].

تحتفظ الدار بعدة نماذج من العقود المزخرفة بزخارف جصية محفورة(الصورة رقم38)، إلا أنها كلها تتشابه سواء من حيث كونها عقود نصف دائرية أو من حيث الزخارف التي تزينها، حيث نجدها مزينة بشريط يتألف من معينات متقابلة بالرأس، في حين نجد في كوشتي العقد دائرة مركبة قسم محيطها بشبكة من الخطوط المتقاطعة نتج عنها مثلثات صغيرة متقابلة ومتدابرة.

أما بطن العقد فقد زين بزخارف على هيئة سنبلة تلتقي في مركزه بشكل متعاكس، بينما حوافه جاءت مسننة، والجدير بالذكر هو أن شكل وزخرفة هذه العقود نجدها تتكرر في عقود الدار رقم 26 نهج فلسطين ودار الفرجيوي بمدينة قسنطينة.

ب-عقود دار رقم 26 نهج فلسطين:تحتفظ هذه الدار ببعض العقود في الغرفة الغربية والغرفة الشرقية من الطابق العلوي للدار، في حين تعرضت باقي أجزاء الدار إلى التهدم والخراب في معظم أجزائها، ولعل أجمل ما بقي نذكر عقود الغرفة الشرقية، فهي تحتوي على ثلاثة عقود أهمها العقد الذي يتقدم الإيوان(أنظر الصورة رقم39)، فهو عقد نصف دائري يحيط حوافه الخارجية عقد زخرفي شبه مفصص، يعلوه عقد آخر مركب وهمي يتشكل من فصوص دائرية ثم صفوف مدببة، ثم صف ثالث يتقاطع مع الصف الثاني، يتوجها معينات صغيرة متراصة.

أما كوشتي العقد فهما مؤطرتان بنفس الشريط الهندسي السابق، تتوسط كل كوشة دائرة مركبة بداخلها نجمة أو زهرة سداسية، في حين زين بطن العقد بأنصاف دوائر متراصة على شكل فصوص تشبه قشور السمك بداخلها زهرة رباعية لوزية، وبنفس الغرفة يوجد عقد يشبه السابق من حيث الشكل والزخرفة.

ثالثا/ تقنيات التشكيل والزخرفة: تمر بمرحلتين أساسيتين تتمثلان فيما يلي:

1/ مرحلة الرسم: يقوم الفنان برسم الأشكال على ورق مقوى، شريطة أن تكون الزخارف منفذة على الورق مساوية لمساحة التكوينات على الجدران، ثم يقوم بنقلها على الجدران، وهي تتم بعدة طرق[2]،أهمها:

أ/ طريقة التثقيب: ليس من المعروف إلى أي عصر ترجع هذه الطريقة الا أنها ما تزال معتمدة إلى يومنا هذا، علما بأن هذه الطريقة لا يمكن استخدامها إلا عندما تكون الرسومات المطلوب نقلها من على الورق مساوية ومطابقة للمساحة المطلوب زخرفتها على الجدران.

---

[1] شغيب (محمد المهدي بن علي)، المرجع السابق، ص376-386.

[2] دحدوح(عبدالقادر)، المرجع السابق، ج2، ص318.

تتم برسم التكوين الزخرفي على الورق المقوى، ثم يتم إحداث ثقوب دقيقة منتظمة تساير محيط وحدود العناصر، باستخدام مثقاب أو أداة مدببة، ثم يثبت الورق على الجدار، ويأتي الفنان بمادة ناعمة بلون مغاير للجدار المراد زخرفته، مثل الجص الناعم أو مسحوق الفحم، أو بأي مادة أخرى فيضعها داخل قطعة قماش جافة ومسامية، ثم يطرقها على الورق حتى يتأكد من نفاذها داخل الثقوب، وظهور الرسم على الجدار بوضوح، وبعدها يبدأ الفنان برسم الأشكال المراد تنفيذها على الجدار[1].

ب/ طريقة المربعات: يقوم الفنان برسم الشكل المطلوب تنفيذه على ورق مقوى، ثم يرسم فوقه شبكة من المربعات ذات مقاسات صغيرة تصل إلى (1×1سم)، بعدها يرسم على الجدار شبكة مماثلة من المربعات تكون أكبر أو أصغر على حسب المقاس والأحجام المطلوبة، ليضع بعدها رقما لكل مربع موافقا لرقمه على الورق، ثم يبدأ بنقل الشكل الزخرفي الموجود داخل كل مربع، عن طريق رسمه مباشرة على الجدار وفق المقياس المطلوب، وبعد نقل التكوينات، يقوم الفنان بحزها بأداة ذات طرف مدبب باستخدام المطرقة.

ولهذه الطريقة مزايا كثيرة، منها أنها تسمح للفنان بتكبير وتصغير الرسم وفق الصورة ما يريد، في حين لا تسمح الطريقة السابقة (التثقيب) بهذا، فهي تتطلب رسم الموضوع الزخرفي مطابقا للمساحة التي سيشغلها[2]، ولا تزال آثار هذه الطريقة واضحة بشكل جلي في أجزاء مختلفة بقصر احمد باي، لاسيما الزخارف التي اعتمد في تكوينها على العناصر الهندسية خاصة منها المساحية.

ج/ طريقة الرسم المباشر: يعتمد الفنان في هذه الطريقة على خبراته وقدراته بدرجة كبيرة، دون أي طرق ووسائل وسيطة بين التصميم الورقي والجدار، حيث يوضع التصميم الزخرفي بشكل مسبق، ثم ينقل الرسم على الجدار مباشرة مستعينا ببعض الأدوات (الفرجار والمسطرة) والوسائل في رسم الخطوط والدوائر ومختلف الأشكال الهندسية، تتم هذه الطريقة بالحفر المباشر على الجص، وذلك بتفريغ المسطحات الجدارية، والتي تهذب بالنحت بعد جفاف الجص، وتظهر الأشكال الزخرفية فيه مسطحة وكأنها على مستوى واحد، خالية من الآلية المملة التي تسود الزخارف المصنوعة بالقالب، ومن السهل التعرف على هذه الطريقة، حيث في غالبية الأحيان تكون النقوش فيها غير متطابقة لدرجة التماثل، سواء من حيث الشكل، أو الحجم أو صغر وكبر الوحدات والعناصر الزخرفية.

---

[1] كامل(عبدالله محمود أحمد)، المرجع السابق، ص34. أنظر أيضا: محمود(عصام عرفي)،تطور أساليب التكوين الزخرفي في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في العصر المماليك البحرية، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،1987، ص293،292.

[2] هواش (محمد عطية محمد عطية)، دراسة تقنية وعلاج وصيانة المفرغات الجصية المغشية للمقرنصات الجصية تطبيقا على قبة الأمير جاويش بالمحلة الكبرى، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2011، ص28.

ويلجأ الفنان إلى هذه الطريقة في الغالب في تنفيذ الزخارف الهندسية، خاصة الأطباق النجمية[1]، أو الزخارف الكتابية، حيث يتم كتابة الآيات القرآنية والنصوص الكتابية مباشرة دون تكرارها على الجدران.

2/ مرحلة الزخرفة:

أ/ **طريقة الحفر**: استخدامها الفنان بقسنطبنة خلال العصر العثماني على نطاق واسع، حيث نجدها في معظم الزخارف الجصية المنفذة في العمائر على اختلاف طبيعتها الدينية والمدنية، وفي هذه التقنية يقوم النقاش أولا بتكسية الجدران بطبقة من الجص، ثم يعمل الجصاص على تسويتها حتى يستوي فيها جميع أجزاء السطح المراد زخرفته، وقبل أن تجف يبدأ بالحفر عليها مباشرة بواسطة أزاميل ومثاقب ذات رؤوس مختلفة حادة ومسطحة ومستديرة على حسب الشكل الزخرفي المراد تنفيذه.

تستعمل هذه الطريقة خاصة في الزخارف الكتابية على اعتبار أنه من غير الممكن استخدام القالب في انجازها لأنها تأتي في شكل نصوص[2]، إلا في حالة وجود كلمات أو عبارات متكررة، مثلما هو الحال في عبارة "العز لله" و"العافية النافية" التي نجدها في عمائر مدينة قسنطينة على غرار جامع سوق الغزل وزاوية بن عبد الرحمن باش تارزي ودار الدايخة بنت الباي.

أ-1/ الحفر البارز: يقوم الفنان بحفر الأرضية المحيطة بالزخرفة، ويعمد على تحديد العناصر بخطوط رفيعة، ثم يقوم بإزالة ونزع المساحة المحيطة بالعناصر إزالة جزئية بمقدار معين ومعلوم، تصبح معه العناصر الزخرفية بارزة وما حولها مكشوط، فيبدو بها تقعير وكأنها مفرغة من الوسط، بينما تكون حوافها بارزة من الخارج، وأرضية الزخارف تكون في مستوى واحد[3]، وهي الأكثر استخداما في عمائر قسنطينة.

أ-2/ الحفر الغائر: وهو عكس الحفر البارز، يقوم الفنان بحفر الزخارف وترك المساحات المحيطة بها من دون حفر، حيث تتميز الزخارف المنفذة بهذه الطريقة بكونها غائرة عن السطح المحفورة فيه، وهي أكثر بروزا وعمقا في الأرضية

---

[1] عصام عرفة (محمود)، تطور أساليب التكوين الزخرفي في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في العصر المماليك البحرية، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،1987، ص 291-296.

[2] باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة سامي جرجس، دار ايطاليا، 1981، ص408. انظر أيضا: عزة على عبد الحميد (شحاتة)، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2008، ص 63. لعرج(عبدالعزيز)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان (669-869هـ/1269-1465م) دراسة أثرية فنية جمالية، دار الملكية، الجزائر، ط1،2007، ص109.

[3] معزوز (عبد الحق)، شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنيين 2-13هـ/8-19م، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر ،2011، ص86. أنظر أيضا: بشاي(سامي رزق) وآخرون، تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1971، ص84.

التي تكون في الغالب على مستوى وعمق واحد، على أن لا يتعدى عمق الحفر في كل الحالات سنتيمتر واحد[1]، وقد استخدمت بكثرة على قباب سيدي الكتاني ودار 26 نهج فلسطين وغيرها.

أ-3/ الحفر المائل: يعرف بالحفر المشطوف، وهو من الأساليب الفنية التي ابتكرها المسلمون في سامراء خلال القرن 3هـ/9م، يعتبر من أسهل وأسرع الطرق، مما جعل الصناع يقبلون عليه ويستخدمونه بكثرة، يعتمد الصانع فيه على حفر العناصر حفرا مائلا بزاوية منفرجة أو حادة، بحيث يعمل على توجيه وسيلة العمل بطريقة مائلة حول العنصر المراد حفره لتترك فراغا يشبه إلى حد ما المثلث، وهو أكثر ملائمة لمتابعة أجزاء الموضوع فضلا عن قدرته في إبراز النقوش[2]، وقد استخدم في جميع النماذج المدروسة.

ب/ طريقة الحز: وهي الحفر غير العميق، تتم بواسطة إحداث حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة ولا عميقة، وهي أقل عمقا واتساعا من عملية الحفر[3]، تستخدم في تحديد التفاصيل الدقيقة والتهشيرات، تعتمد زخارفها على عناصر زخرفية بسيطة، قوامها الخطوط والامتدادات، بالاضافة إلى الدوائر والمعينات وغيرها، بالإضافة إلى الزخارف النباتية والتوقيعات، كما تتميز زخارف هذا النوع بالتكرار وعدم كثافتها[4].

وهي لا تتطلب ولا تحتاج إلى وسائل وأدوات متنوعة، إنما تحتاج فقط إلى آداة صلبة ذات نهاية مدببة، كما لا تحتاج إلى خبرة طويلة أو معرفة لتنفيذ زخارفها[5]، وقبل البدء في عملية الحز، يوضع تصميم مسبق (رسم) يعده الصانع قبل تنفيذه، ثم يعمل على نقله عل السطح تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة، والاختلاف الذي يكمن بين الحز والحفر هو أن هذا الأخير أكثر غورا وعمقا[6]، ونادرا ما نجد هذه الطريقة مستخدمة لوحدها، إنما استخدمت إلى جانب نوع آخر أو أكثر.

---

[1] معزوز (عبد الحق)، شواهد القبور..، المرجع السابق، ص84. أنظر أيضا: حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص138. عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص96.

[2] معزوز (عبد الحق)، شواهد القبور..، المرجع السابق، ص84.

[3] مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت، ص165. أنظر أيضا: سالم(عبدالعزيز سالم)، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، مركز الكتاب للنشر، مصر، 1999، ج1، 34.

[4] عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، المرجع السابق، ص91.

[5] لعرج(عبدالعزيز)، المرجع السابق، ص118.

[6] سالم(عبدالعزيز سالم)، المرجع السابق، ص35. أنظر أيضا: رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2006، ص243.

ج/ طريقة النحت المجسم: تخضع لنفس أساليب تقنيات الحفر وأدواته[1]، إلا أن زخارفها تشمل جميع جوانب القطعة وتكون مجسمة، ويعد استخدامها قليلا جدا بقسنطينة خلال العهد العثماني، وأمثلتها نادرة، من أهم نماذجها كيزان الصنوبر تتواجد في منابت الحنايا الركنية بقبتي الجامع الأخضر.

د/ طريقة الزخرفة بالقالب: وقد سبق وأن ظهرت هذه التقنية في الفن الساساني، وأبدعوا فيها أيما أبداع، ومن المحتمل أنه لم يسبقهم أي فن من الفنون القديمة في عمل الزخارف الجصية بالقالب، ومنهم انتقلت إلى الفن الإسلامي[2].

ولهذه الطريقة أهمية بالغة، حيث تمكن الفنان من زخرفة مساحات كبيرة في أسرع وقت ممكن، وبأقل تكلفة، وجهد يسير، وهي تستخدم بغرض الحصول على أشكال زخرفية متشابهة ومتكررة، وأكثر دقة في تنفيذ زخارفها ووحداتها، خاصة الأشرطة وما شابهها[3]، وللزخرفة بالقالب في الجص ينبغي على الفنان أن يمر عبر مرحلتين أساسيتين تتمثلان في ما يلي[4]:

ونجد هذه الطريقة استخدمت على نطاق واسع، فهي مستعملة في الكثير من الزخارف الجصية بعمائر قسنطينة خلال العهد العثماني، حيث تتكرر الزخارف فيها بشكل متطابق، مما يعني انه استعمل في تشكيلها القالب، ويظهر هذا بشكل واضح أكثر في الزخارف المتكررة خاصة الأشرطة الكتابية التي نقشت فيها عبارات متكررة مثل: "العز لله" الموجودة بجدار القبلة لجامع سوق الغزل، ودار الدايخة، وعبارة "العافية الباقية" التي نجدها في نفس المعلمين، وعبارة "العافية النافية" بزاوية بن عبد الرحمن.

ونفس الحال بالنسبة لزخارف الحشوات والأشرطة والبوائك الزخرفية التي تتكرر فيها نفس العناصر والوحدات الزخرفية بنفس الطريقة والأسلوب، وتتضح أكثر في تضليعات القباب، وزخرفة بواطن العقود في كل من دار الدايخة ودار بن جلول ودار 26 نهج فلسطين.

ه/ طريقة التخريم: تستخدم هذه التقنية في تزيين وزخرفة الشمسيات والقمريات والنوافذ المخرمة، والقباب وقبيبات المحاريب، وفي الغالب ما يقوم الصانع فيها بصنع قالب تتكرر فيه الزخارف، فتبدو على الجدران وقد اصطفت

[1] عبدالعاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، دراسة علاج وصيانة الزخارف الجصية الملونة والمذهبة بالمنشآت الأثرية في عهد أسرة محمد علي تطبيقا على أحد النماذج المختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009، ص25.

[2] إبراهيم (جمال عبد الرحيم)، الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1986، ص 18.

[3] شافعي (فريد)، «زخارف وطرز سامراء»، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، مجلد13، ج2، 1951، ص6-7.

[4] نفسه، ص 7-8.

متساوية ومتشابهة وهي الروح الالية المملة، أو يصنع قالبا خاصا بمقاسات الموضع المراد زخرفته، فيصب فيه مادة الجص، وبعد أن تتصلب المادة المصبوبة ينزع القالب، هذا بالنسبة للنوافذ والشمسيات والقمريات، أما بالنسبة للقباب والمآذن وغيرها، فلا يمكن تطبيق عملية التخريم بالقوالب، وإنما تعتمد على مهارة الفنان وقدراته وخبرته، حيث يتولى المهمة بنفسه ومباشرة في الموضع المراد إحداث زخارف مخرمة فيه

وتقوم فكرة صناعة القوالب في الزخارف المخرمة على نفس الفكرة التي رأيناها في تقنية الزخرفة بالقالب، إلا أن قوالب الزخرفة المخرمة تكون فيها مفرغة ونافذة، على عكس الأولى التي تكون محفورة فقط من دون أن تكون زخارفها نافذة[1].

وفي عمائر قسنطينة خلال العهد العثماني، نجد هذه التقنية مستخدمة على نطاق واسع في الشمسيات (أنظر اللوحات رقم 1-10) والقمريات والنوافذ على الخصوص، وبدرجة أقل في القباب، ومن أمثلتها شمسيات جامع سوق الغزل وقبيبة محرابه، وشمسيات دار 26 نهج فلسطين.

و/ طريقة التلوين: وهي من الطرق التي عرفت انتشارا واسعا في الفن المغربي الأندلسي، وتفننوا في صناعتها وإخراجها، وخير مثال على ذلك ما هو موجود في الزخارف الجصية بجدران قصر الحمراء بغرناطة، كما استخدمها الفنان المريني في الزخارف الجصية بجامع وضريح سيدي أبي مدين ودار المنصورة بتلمسان[2].

أما الأمثلة التي وصلتنا عن الفترة العثمانية بقسنطينة وما تزال تحتفظ بألوانها الأصلية، زخارف واجهة وحنية محراب جامع سيدي الكتاني استخدم فيها الفنان اللون الذهبي والابيض والاحمر(انظر الصورة5-6).

وقد استخدمت هذه الألوان بغرض جمالي محض، قصد إثراء السطح الزخرفي وإعطائه نوعا من القوة والإشراقة، فضلا عن إبراز وإظهار وحداته وعناصره، ولإحداث نوعا من الانسجام بين عنصر النور والضوء في اللوحة الفنية، وكذلك خلق نوع من الاختلاف والتباين بين الزخارف البارزة وأرضياتها الغائرة.

ز/ طريقة الفريسكو: fresco وهي كلمة ايطالية تعني الرطب، أما مصطلح الفريسك أو الفريسكو فهو أسلوب من الأساليب التصوير بواسطة الألوان المائية المنفذة على الجص أو الملاط الرطب الذي لم يجف بعد أي قبل تفاعله

---

[1] إبراهيم (جمال عبد الرحيم)، المرجع السابق، ص 18.

[2] لعرج (عبد العزيز)، المرجع السابق، ص72.

الكيميائي وجفافه[1]، وهناك من يرى أن الفريسكو لفظ مشتق من كلمة ايطالية pittura al presco بمعنى التصوير على الملاط النيئ الطري[2].

وتتم هذه التقنية أولا بإعداد الصور والرسومات على الورق، ثم بعد ذلك يتم تخريم الرسم، لتنقل الرسمة على الجدارية بواسطة تمرير كيس مملوء بلون ترابي احمر أو اسود، بحيث يتخلل اللون الثقوب المخرمة في الرسم ليلتصق بسطح الجدار، وبهذه الطريقة تتخذ الخطوط الرئيسة للموضوع الزخرفي، أما الرسم بالألوان المائية فيجب إكماله في يوم واحد قبل جفاف طبقة الملاط[3].

والفريسكو على نوعين، الجاف (المزيف) والحقيقي، وفي هذه الدراسة سنتناول الفريسكو الحقيقي ففيه يتم الرسم على الملاط الرطب أو الطازج الذي يتفاعل مباشرة مع الجدران وتكون فيه الزخارف متداخلة عضويا مع الطبقات الجصية أو الملاط، وهو يتميز بسهولة تنفيذه وقلة تكاليفه وبقاؤه مدة طويلة.

يعتمد تنفيذ هذا النوع على استخدام أرضية من الجير الطازج والتلوين عليها مباشرة، وهي طرية وقبل جفافها، حيث يتم خلط الألوان مباشرة مع الماء دون أي وسيط لوني، باعتبار أن الملاط يتكون أساسا من الجير والرمل أو بودرة الرخام، ليتحد غاز ثاني أكسيد الكربون الموجود في الجو مع طبقة الجير، مكونا طبقة رطبة تتسلل الألوان إليها أثناء التصوير، ليتحد مع الملاط ويصبح جزءا منه، وبالتالي جزءا من الجدار، مما يحقق فترة بقاء أطول، وبذلك يصعب تأثرها بالعوامل الجوية، وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالطرق الفنية الأخرى[4]

وبقسنطينة خلال العهد العثماني استخدم التصوير الجداري في قصر أحمد باي الذي يضم رسومات تعد فريدة من نوعها في الجزائر، وهي تشهد على تنوع وثراء زخرفي كبير لا نجده في غيره من العمائر بالجزائر خلال نفس الفترة(انظر الصورة38-67).

خاتمة: ومما سبق يتضح ان صناعة الجص بقسنطينة خلال الفترة العثمانية عرفت استخدام نفس التقنيات والاساليب الصناعية التي شاعت في الفنون والصناعات الجصية قبل دخول العثمانينن، التي تمثلت في الجص المنقوش

[1] الشرقاوي(داليا احمد فؤاد)، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستر في الفنون التطبيقية،قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،جامعة حلوان،2000، ص157.

[2] مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، متطلبات التصميم في التصوير الجداري بالملاط المصقول، رسالة فنية عملية لنيل درجة الماجستير، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،1974، ص3.

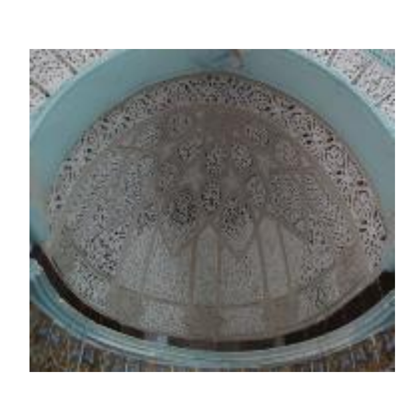
[3] الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1989، ص 201-202. انظر أيضا: عبد الرحيم (ابراهيم احمد)، المرجع السابق، تاريخ الفن في العصور الإسلامية: العمارة وزخارفها، ج1، ط1، كلية الفنون الجميلة، 1989، ص160.

[4] عن هذه الخطوات أنظر: مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، المرجع السابق، ص8-9، 21-22.

أي الحفر بانواعها او المنقذ بتقنية القالب، بالاضافة إلى طريقة الفرسكو التي تميزت بها مدينة قسنطية وخاصة قصر احمد باي، لكن الشئ المميز في الزخارف والوحدات المنفذت على الاشغال الجصية مزج ومزاوجت الحرفين بين العناصر المحلية والوحدات الفنية العثمانية بطريقة متناسقة وجملية ربطت بين الصوفية والرمزية الدينية في الكثير منها مثل جمعه وتنفيذه لزهرة اللالاه وشجرة السرو وثمرتها وزخرفة حراشف السمك



الصورة رقم 01: محراب جامع سوق الغزل



الصورة رقم 02: قبيبة محراب جامع سيدي الكتاني



الصورة رقم 03: محراب جامع سيدي الكتاني



الصورة رقم03: نموذج عن قباب جامع الكتاني



لصورة رقم04: نموذج عن قباب الجامع الأخضر



الصورة رقم05: نموذج عن قباب جامع سيدي الكتاني


الصورة رقم06: قبة زاوية عبدالرحمن باش تارزي


الصورة رقم07: نموذج قباب دار الدايخة


الصورة رقم 08: نموذج قباب دار الدايخة


الصورة رقم25: نموذج قباب دار رقم 26


الصورة رقم 30: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل


الصورة رقم 31: زخارف جدارية بجامع سوق الغزل


الصورة رقم 32: زخارف جدارية بدار الدايخة بنت الباي

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابراهيم (جمال عبدالحريم)، الزخارف الجصية في عمائر القاهرة الدينية الباقية في العصر المملوكي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، 1986.

2- ابن المبارك (الحاج احمد)، تاريخ حاضرة قسنطينة، صححه وعلق عليه نور الدين عبدالقادر، الجزائر، 1952.

3- اسماعيل (عثمان عثمان)العمارة الإسلامية والفنون التطبيقية بالمغرب الاقصى، الجزء الرابع، ط1، مطابع المعارف الجديدة، الرباط، 1993

4- الباشا(حسن)، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، مصر، د.ت

5- الباشا(حسن)، مدخل إلى الآثار الإسلامية، القاهرة، 1989.

6- باكار (أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، ترجمة سامي جرجس، دار ايطاليا، 1981.

7- بركات(سعيد محمد)، الفن الجداري، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008.

8- بشاي(سامي رزق) وآخرون، تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1971، ص84.

9- بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة ابراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

10- بورويبة(رشيد)، الطراز الموحدي ومشتقاته: الحفصي، المريني، الزياني والنصري، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، الجزء2، 1995

11- حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

12- دحدوح (عبدالقادر)، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دار ذاكرة الأمة، الجزائر، 2015.

13- دحدوح (عبدالقادر)، علماء وأعلام مدينة قسنطينة من الفتح الاسلامي إلى نهاية الحكم العثماني، دار ذاكرة الناس، الجزائر، ط1، 2015

14- رزق(عاصم محمد)، الفنون العربية الإسلامية في مصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2006.

15- رزق(عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000.

16- سالم(عبدالعزيز سالم)، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج1، مركز الكتاب للنشر، مصر، 1999.

17- شافعي (فريد)، «زخارف وطرز سامراء»، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، مجلد13، ج2، 1951، ص 7.

18- شحاتة (عزة عبد الحميد)، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني، العلم للإيمان والنشر والتوزيع، مصر،2008.

19- الشرقاوي(داليا احمد فؤاد)، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستر في الفنون التطبيقية،قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،جامعة حلوان،2000.

20- شغيب(محمد المهدي بن علي)، أم الحواضر في الماضي والحاضر، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، 1980.

21- عبد الرحيم (ابراهيم احمد)، تاريخ الفن في العصور الإسلامية: العمارة وزخارفها، ج1، ط1، كلية الفنون الجميلة،

22- عبد العاطي(شريف عبدالعاطي سليمان)، دراسة علاج وصيانة الزخارف الجصية الملونة والمذهبة بالمنشآت الأثرية في عهد أسرة محمد علي تطبيقا على أحد النماذج المختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009

23- عبدالعزيز(شادية الدسوقي)، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003/1423.

24- عزة على عبد الحميد (شحاتة)، النقوش الكتابية بالعمائر الدينية والمدنية في العصرين المملوكي والعثماني، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2008.

25- العقبي (صلاح مؤيد)، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر تاريخها ونشأتها، دار البراق، لبنان-بيروت، 2002.

26- العنتري (محمد الصالح)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحيى بوعزيز، دار هومه، الجزائر، 2007.

27- غالب(عبدالرحيم)، موسوعة العمارة الإسلامية، مطبعة جروس برس، بيروت، ط1، 2000.

28- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان (669-869هـ/1269-1465م) دراسة أثرية فنية جمالية، دار الملكية، الجزائر، ط2007،1.

29- ماهر(سعاد محمد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، جمهورية مصر العربية، 1977/1397.

30- محمود(عصام عرفي)،تطور أساليب التكوين الزخرفي في الزخارف الجدارية بمساجد القاهرة في العصر المماليك البحرية، رسالة لنيل درجة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،1987.

31- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت.

32- مرزوق(محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والاندلس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

33- مصطفى(عبد الفتاح مصطفى)، متطلبات التصميم في التصوير الجداري بالملاط المصقول، رسالة فنية عملية لنيل درجة الماجستير، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية،1974.

34- معزوز (عبد الحق) درياس (لخضر)، جامع الكتابات الأثرية العربية بالجزائر، الجزء الأول: كتابات الشرق الجزائري، منشورات المتحف الوطني للآثار القديمة، مطبعة سومر-يئر خادم، الجزائر.

35- معزوز (عبد الحق)، شواهد القبور في المغرب الأوسط بين القرنيين 2-13هـ/8-19م، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ،2011.

36- هواش(محمد عطية محمد عطية)، دراسة تقنية وعلاج وصيانة المفرغات الجصية المغشية للمقرنصات الجصية تطبيقا على قبة الأمير جاويش بالمحلة الكبرى، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في ترميم وصيانة الآثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2011.

37- CHERBONNEAU.A, « Inscriptions Arabes de la Medrasa de Sidi'L-Ahdar a Constantine», in: Revue Africaine, 1858, P. P271-298.

38-CHERBONNEAU.A, «Sur Une Inscriptions Arabes trouvée à Constantine», in: Annuaire de la société Archéologique de la province de Constantine, 1854-1855, P.102.

39-MERCIER. E, Histoire de Constantine, Constantine, 1903.

40-VAYSSETTES.E, «Histoire de Constantine sous la domination Turque de 1517 à 1837», in: Recueil des Notices et Mémoires de la société Archéologique de la province de Constantine, 1867, P.106.

الزخارف المنفذة على سباطات أحياء مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني

مكي حياة[1]

مدينة قسنطينة:

تاريخ مدينة قسنطينة في العهد العثماني:

- **عهد صالح باي[2] 1771م إلى 1792م**: في سنة 1185م مات احمد باي وخلفه صالح باي، حيث حظي بمكانة مرموقة في تاريخ مدينة قسنطينة والسمعة التي اكتسبها بين حكام الجزائر في العهد العثماني والشعبية التي تمتع بها في الأوساط القسنطينية خاصة والشرق الجزائري عامة تدفعنا للاهتمام بهذه الفترة[3]، حيث بلغ ما لم يبلغه أي والي من ولاة الجزائر وتونس، وجمع الأموال ما لم يجمعه غيره حيث بنى جامع سيدي الكتاني وداره بنفس الشارع، وبنى القنطرة حيث جلب لها المهندسين من بلد النصارى وانفق عليها أموالا عظيمة وغرس البساتين، وكان حاكم تونس تابعا له، وازدهر الوطن على عهده حيث سعدت الناس، ودام حكمه نحو اثنين وعشرين سنة حيث كانت أخباره مشهورة وله صداقات مأثورة[4]، وفي فصل الصيف دخل صالح باي مدينة الجزائر وقابل الباشا، وهنأه بالنصر، وفي يوم من الأيام اختلى الباشا بالباي وسأله عن أمر الزرع، وكان الباشا قد أوصى البايات من قبل أن لا يبيعوا، وأجاب الباي أن البيع قد وقع بالفعل بعد أن وصله كتاب من الخزناجي بالبيع، فأمر الباشا صهر الخزناجي بقتله[5]، ولم تكن نهاية صالح باي في مستوى أعماله ومنجزاته فقد صدر أمر بتنحيته من طرف الداي باب حسن[6].

---

[1] جامعة زيان عاشور الجلفة

[2] صالح باي: هو صالح بن مصطفى ولد بمدينة أزمير على ساحل بحر إيجة غرب الأناضول عام 1725م، من أسرة متوسطة الحال اضطرته الظروف أن يغادر موطنه ويلتحق بحامية الجزائر بسن السادسة عشر. أنظر: أبو عمران (الشيخ) وآخرون، معجم المشاهير المغاربة، مطبعة SEPN.SPA، منشورات دحلب، الجزائر، 2007,ص. 270

[3] ناصر الدين (سعيدوني)، دراسات وأبحاث في تاريخ جزائر العهد العثماني، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر,1948، ص 59.

[4] المبارك (الميلي)، كتاب تاريخ الجزائر القديم والحديث تاريخ حاضرة قسنطينة، تعليق: نور الدين (عبد القادر)، المدرسة العملية للدراسات العلمية بقصر الشتاء، الجزائر، 1952م، ص 26.

[5] الحاج أحمد الشريف (الزهار)، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار نقيب أشراف الجزائر، أحمد توفيق (المدني)، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1980م، ص 49، 50

[6] أبو عمران (الشيخ) وآخرون، المرجع السابق، ص 273.

- **الفترة من 1792م إلى 1826م**: شهدت هذه المرحلة تعاقب على ناحية الشرق الجزائري ثمانية عشرة (18) بايا[1]. لم تشهد هذه الفترة أحداثا مهمة مثل الفترة التي سبقتها عدا الحرب التي نشبت في عهد عصمان باي عام 1803م بين القبائل وأهالي مدينة قسنطينة، حيث انتصر الأهالي[2].

- **الفترة من 1826م إلى 1837م**: هذه الفترة كانت فترة حكم أحمد باي[3]، وهو آخر باي لمدينة قسنطينة قام في أول الأمر بجولة تفقدية عبر ناحيته صحبة آغا داي مدينة الجزائر ليتعرف على مطالب رعيته ويتخذ الإجراءات اللازمة لإزالة الأضرار، فحكم بحزم وعدالة ونظم المالية حتى انه في سنة 1827م طلب من الداي أن يأذن له بدفع الدنوش قبل الأوان[4]، وامتاز حكم الحاج احمد باي في البداية من توليه بالحزم والعدل، وأتى بإصلاحات عديدة وزال الظلم في أيامه وقد قام بالعديد من الانجازات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[5]، ولكن بعد مدة قصيرة أصبح قاسيا وطاغية حيث احتل مدينة عنابة سنة 1832م والمسيلة سنة 1834م[6].

ولقد انتشر الوباء في مدينة قسنطينة عام 1835م فكان عدد الموتى مرتفعا جدا وفي نفس السنة أغار الفرنسيون على المدينة فانهزموا، إلى أن سقطت بأيديهم سنة 1837م وذلك بعد مقاومة شرسة، كما يعتبر احمد بأي من أعظم بايات قسنطينة، وقد شيد قصرا يعد من أعظم مباني المدينة[7]، فيعد هذا القصر من أفخم القصور في الجزائر من حيث مساحته الشاسعة وجمال منظره[8]، فلم تعد قسنطينة إلا مسرحا لردود فعل بعد احتلال عاصمتها في سنة 1837م[9]. وهكذا انتهى صرح الدولة العثمانية بالشرق الجزائري، وحل الاحتلال الفرنسي محلها، وبذلك انطوت مرحلة من المراحل الإسلامية بتاريخ مدينة قسنطينة.

---

1 رشيد (بورويبة)، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1980م، ص 104.

2 محمد الصالح (بن العنتري)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحي بوعزيز، دار هومة الجزائر، 2007، ص .70.

3 يدعى الحاج بن شريفة، وشريفة أمه، تولى الحكم لما بلغ عمره 47 سنة، كان جده بايا لقسنطينة، أنظر: محمد العربي (الزبيري)، مذكرات احمد باي وحمدان خوجة وبوضربة، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1981م، ص 115.

4 رشيد (بورويبة)، المرجع السابق، ص 106.

5 فلة موساوي (القشاعي)، الريف القسنطيني اقتصاديا واجتماعيا في أواخر العهد العثماني، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 1982م، ص 27.

6 رشيد (بورويبة)، المرجع السابق، ص 106.

7 Vayssette (E.), Histoire de Constantine sous la domination Turque de 1517 à 1837, p.p. 238, 239.

8 عبد الكريم (عزوق)، عمران وعمارة مدن الشرق الجزائري، مجلة مساهمة الجزائر في الحضارة العربية الإسلامية، الكرامة للطباعة والنشر، الجزائر، ص .242

9 Emerit, (M.), L'Algérie à l'époque d'Abd el Kader, Larousse, Paris, 1951, p. 235.

مفهوم ظاهرة السقائف:

1- **تعريف السقيفة:** مما لا شك فيه أن المدينة الإسلامية كانت عبر التاريخ تشترك في عدة ملامح ميزتها عن غيرها من المدن الأخرى بالإضافة للوظائف المتعددة التي كانت تؤديها، متحكما في ذلك الدين الإسلامي لضبط خصوصية الفرد المسلم[1]، والسقيفة يشكل ظاهرة من ظواهر المدينة الإسلامية، لكن ما تعني هذه التسمية وما هو مفهومها؟

2- **لغويا:** جاء في لسان العرب المحيط [2] ومحيط المحيط [3] ومعجم البلدان[4].

السقيفة: سقيفة بين حائطين، وفي المحكم: بين دارين، وزاد غيره: من تحتها طريق نافذ، جمع سوابيط وسقائف، فعل الكلمة سبط.

- **تعريف الأجانب:**

ورد تعريف كلمة السقيفة في دائرة المعارف الإسلامية، السقيفة: نسبة ليوم السبت وهو يلي يوم الجمعة، كما يمكن لهذه الكلمة أن تدل على " أسبوع " من السبت إلى السبت، أي مدة طويلة من الزمن، ومن المؤكد أن الكلمة منسوبة من الكلمة الآرامية (شبطة)،shabbta)) وفي النهاية من العبرية شاباط (shabbat)، وأخذ المصطلح قبوله الإسلامي بفضل القرآن الكريم، جمع القرآن بين اليهود، السقيفة والامتناع عن أي عمل فيما يخص العبادات اليهودية، فالقرآن يشير أن يوم الراحة كان إجباريا على اليهود، والعادات الإسلامية تفسره على أساس عقاب أنزل على اليهود لعصيانهم الله يوم الجمعة، وهو اليوم الحقيقي المقدس، قبل الله بالسبت مادام اليهود يتوقفون عن العمل ذلك اليوم.

ونجد أيضا عادات مختلفة تعتمد كل من الجمعة، السبت أو الأحد كاليوم الشرعي للعبادة، ويتحدث القرآن عن اختلافات حول رهبانية السبت حيث تظهر فيها كلمة السبت مرتين بالإضافة على شكل فعل " يسبتون "، تتكلم هذه الآيات عن الذين انتهكوا السبت وتحولوا إلى " قردة خاسئين "، التفكير التأويلي الإسلامي حول هذه الآيات ينطلق من التصريحات التي تجمع بين السبت (السقيفة)، يوم السبت و" الراحة " ومعرفة المبدأ الذي ينص أن الله استراح في اليوم السابع للخلق، ومع ذلك رغم أن القرآن يؤكد أن الخلق تم في ستة أيام فإنه يرفض فكرة أن الله يستريح (بمعنى لا يؤثر التعب علينا).

تتمثل المشكلة التفسيرية في شرح الحدث الذي يتمثل في أن اليوم السابع للأسبوع سمي سبت بدون أن يستلزم دلالة على " الراحة " فمثل الجواب في اشتقاق سبت من سقيفة الذي يفترض انه يحمل المعنى المحصور لـ" ينهى" أو" يبقى هادئا " بدون استلزام " الراحة "، احتفظت كلمة " سبات " مع ذلك بهذا المعنى الأخير، الحرب

[1] سعيد (ناصف)، المدينة الإسلامية، دراسة في نشأة التحضر، مكتبة زهراء الشرق، مصر، 2005.

[2] محمد بن أبي بكر (الرازي)، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق مصطفى ديب البغا، ط4، دار الهدى، الجزائر، 1990، باب السين، فعل سبط.

[3] المعلم بطرس (البستاني)(ت:1303هـ)، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1987م، باب السين، فعل سبط.

[4] ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي (البغدادي)، معجم البلدان، مج 3، دار صادر، بيروت، د.ت، باب السين و الألف وما يليهما.

الجدلية اليهودية الإسلامية كانت مركزة في غالب الأحيان في أن اليهود يعطون صورة تشبه الإنسان لله بجعله يستريح من خلقه يوم السبت، بالنسبة للمسلمين إذا كان يوم الجمعة يمثل جانبا من جوانب يوم الراحة، وهذا أكثر ووضوحا، ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن تسمية سقيفة تعني الراحة لأنها أخذت من يوم السبت عند اليهود، في حين عند المسلمين تعني مكان الراحة، حيث وصف عند المسلمين بالسُّبَاتْ،

غير أن أندريه رافيرو يقول "القبب [1] التي تغطي الأدراج والغرف المقببة أيضا، دريبة، سقيفة، التي يمكن أن نجدها في الجزائر العاصمة، ليس لهم تزيين مميز، تكون الأقواس والقبب تقريبا بارزة في نهايتها، بعملها المتقن يملأ النظر ويحترم البنية التي هي حساسة وآمنة "، من خلال ما ذكر رافيرو نستنتج أن السقائف أطلق عليها القبب أو القواس التي تغطي السلالم، وربطها بعناصر معمارية كالغرف، ومن خلال وصفه يبدو أنها كانت بسيطة لا تحمل تزيين وهي متقنة العمل مما يدل على مدى ما وصلت إليه العمارة آنذاك من إتقان.

بينما يرى بوايي في وصفه " في بعض الأحيان يتمثل الأمر في قبة حقيقية، وفي البعض الآخر في سقف بسيط مدعم بجذوع أشجار العرعار، يختلف ارتفاعها، وطولها، البعض منها يظهر كهيئة الأنفاق المنخفضة ولا يمكننا مواصلة طريقنا إلا إذا انحنينا"، من خلال هذا الوصف يتبين أن للسقيفة سقف بسيط من الخشب وهو أطلق عبارة النفق، يراعي فيه نسبة الطول والارتفاع، وأن كانت بعض من السقائف قصيرة جدا لدرجة الانحناء.

تعريف السقيفة في اللغة الإنجليزية في القاموس [2] : (Sibat, Subat: Arcade roofed or street)

ومعناه: مدخل ذو قنطرة.

- أما باللغة الفرنسية فيعرف السقيفة بـ: Voûte[3]

أما الأستاذ عاصم محمد رزق في معجم (مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية) [4]، فيجمع التعريفين السابقين معا في تعريفه لهذا المصطلح.

نرى هنا بعض الاختلاف بين تعريف السقيفة من الناحية اللغوية والفقهية، وبين التعريف الأخير الوارد عند الأساتذة: عبد الرحيم غالب، محمد محمد أمين ومحمد عاصم رزق، لغويا نجد السقيفة عبارة عن سقيفة واصلة بين

---

[1] Bosworth (C.E), EvanDenzel (E.), Heinrich (W.P.), et Leconte (G.),, Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, T.VIII, LeidenE.g. Brills, 1995.

القبة: ج.قباب، تعريب كبه، و معناها كأس الحجامة، و تطلق على انتفاخ كل شيء، و القبة من البناء نوع من التسقيف بشكل نصف كرة، و القبة في الوثائق وحدة معمارية مستقلة، و أحيانا بناء مستقل فقد تكون مدفن أو مكان للاستمتاع و قد تلحق ببناء،

محمد محمد (أمين)، ليلى علي (إبراهيم)، المصطلحات المملوكية في الوثائق المعمارية (648 – 923 هـ)،(1250 – 1517 م)، دار النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، 1990، ص 88، قائم، قبب، قبر، قبة.

Ravéreau (A.), La Casbah d'Alger et le site créa la ville, Sindbad, Paris, 1970.op-cit, p.203

Boyer (P.), la vie quotidienne à Alger, Librairie hachette, Ankara, s.l, 1963, p.51

[2] أنظر: جون (كارباو)، المنجد الإنجليزي – العربي، ط 2، منشورات المكتبة الشرقية، لبنان، 1970م، ص 57، باب السين.

[3] أنظر: سهيل إدريس، المنهل: قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب، بيروت، 2005م، ص 1279، اسم Voussoiement.

[4] عاصم محمد (رزق)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ص 147، حرف السين.

جدارين متقابلين دون ذكر ما يوجد فوق هذه السقيفة من بناء سواء كان طبقة أو غرفة فوق عنصر السقيفة، هذا ما يجعلنا نميز بين السقائف نفسها، وتغطية الأسواق في المدينة الإسلامية من خلال وجود الغرف أو خلوها منها فوق السقائف الواصلة بين الجدارين المتقابلين هذا ما يميز بين تسقيف الأسواق وبين ظاهرة السقائف.

كما نرى في التعريف الأخير للسقيفة أنه عنصر من العناصر المعمارية، وهذا لأنه كان يحمل على أعمدة وكانت أرضيته مفروشة بالبلاط، كما كان للسقيفة عقود، وهذا المزج جعل الاهتمام البالغ بالسقيفة لدرجة زخرفته بالعقود، هذا إنما يدل على مدى ما وصل إليه هذا العنصر من تطور معماري شديد، وأنه كان يخصص للطبقة الحاكمة، فلقد ذكر أنه كان يربط القصور بالمساجد بالأندلس.

وظيفة السقيفة:

إن النتاج النهائي لعوامل البيئة المؤثرة على الناحية العمرانية التقليدية، كان نتيجة تفاعل بين ثوابت كالشريعة الإسلامية، والمناخ، وبين متغيرات كالحالة الاقتصادية والتجارية، كما أن هناك عوامل اجتماعية قد تصاحب ظهور عناصر معمارية أخرى تؤدي وظائف معينة، ففي القرى مثلا يجتمع النساء عند مصادر المياه كالآبار.[1]

فظهور السقيفة في المدينة الإسلامية كان نتاج لكل العوامل السابقة الذكر، وبذلك كانت وظائفه متعددة، فالسقيفة يرتبط بشبكة الطرق كالشارع والذي يعتبر شريان اتصال.

إن شبكة الطرق ذات علاقة بارتفاع المباني والسقائف التي تعلوه، حيث ترتبط مقاييس الشوارع بشكل عام بعوامل عديدة منها ما يرتبط بنظام تخطيط المدينة الإسلامية، ومنها ما يرتبط بالقيم الإسلامية والعادات الاجتماعية، كما أن للوحدات التي تعلو السقيفة وظيفة أمنية هامة حيث كانت تستخدم في المراقبة وتأمين الطريق خاصة من المهاجمين، ويؤكد ذلك ما تشتمل عليه هذه الغرف من عدة مستويات من النوافذ بعضها مفتوح بمستوى أرضية الغرفة، وغالبا ما كانت لهذه النوافذ ستارة من الطوب اللين وظيفتها إدخال الضوء والهواء، ورؤية من بالخارج، حيث كانت نسبة المساحات التي تعلوها سقائف الطرق العامة كالحارات والدروب تصل ما بين $2\frac{1}{}$ ، بينما نسبة الدروب الخاصة والأزقة فإن نسبة تسقيفها تصل $3\frac{1}{}$ ومن المعروف أن الطرق الرئيسية (الحارة) تكون أكثر إتساعا من الدرب أو الزقاق والتي يتفرع منها الدروب والأزقة.[2]

فوجود الشوارع الضيقة والأزقة المغطاة التي أطلق عليها السقائف، وذلك لحماية المارة من أشعة الشمس ومن المطر[3]، كما كان نفس هذا الدور للسقائف الموجودة بالشوارع المتسعة وهو الحماية من حرارة الشمس[4] .

---

[1] جميل عبد القادر (أكبر)، عمارة الأرض في الإسلام، مقارنة الشريعة بأنظمة العمران الوضعية، ط3، مؤسسة الرسالة ناشرون، لبنان، (1419هـ-1998م)، ص22، 28.

[2] سعد عبد الكريم (شهاب)، بلدة القصر وآثارها الإسلامية، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001م، ص75، 86، 87.

[3] سعيد (ناصف)، المرجع السابق، ص 65.

[4] إلهام حسين (دحروج)، مدينة قابس منذ الغزوة الهلالية حتى قيام الدولة الحفصية حوالي (442-665هـ) – (1051 -1247م)، رسالة للحصول على درجة دكتوراه في التاريخ الإسلامي، كلية الآداب والدراسات، جامعة القاهرة، (1421هـ-2000 م)، ص 28.

لقد كان انتشار السقائف في الطرق الضيقة المنحنية لأن شدة الحرارة تتطلب هذا الضيق وترابط المباني حتى تكون الطرق مظللة.

كما تقوم السقائف بتوفير الظل، وبذلك يبرد الهواء في المكان المغطى، مما يؤدي إلى اختلاف درجة حرارة الهواء في الشارع، هذا الاختلاف بين هواء بارد أسفل السقيفة وهواء ساخن في المكان المكشوف، يساعد على تحريك الهواء، مما يجعل حركته تساعد على تلطيف درجة الحرارة، كما أن السقائف تساعد على احتفاظ الطرق التي تعلوها ببعض حرارتها شتاءا، بهذا كان لإنشاء السقائف معالجة مناخية للتغلب على حرارة الصيف وبرودة الشتاء[1].

كذلك من بين الوظائف التي تقوم بها السقائف أنها تعمل على تنشيط حركة الهواء باستمرار نتيجة لفرق الضغط الجوي الناتج عن اختلاف درجات الحرارة بين الفراغ الصغير المظلل والفراغ الكبير المكشوف كما تعمل على توفير أماكن الجلوس بها وذلك بإقامة مقاعد للجلوس، بما يقوم بوظيفة اجتماعية من حقها تدعيم التقارب والتواصل بين أهل المنطقة؛ بالإضافة إلى ما توفره للسائر من تدرج في الانتقال من الضوء إلى الظل بسبب التسقيف هذا ما يجعله في حالة رؤية متجددة، حيث يكسر بداخله الملل.

كما أن للسقائف دور في تظليل شبكة الطرق بعلوها في الحارات والدروب وحتى الأزقة حيث أن ارتفاع المباني بنسبة $\frac{1}{4}$ من اتساع الطريق تؤدي دورا واضحا في انعكاس الظلال عليها بالنهار فيما عدا فترة الظهيرة، حيث تكون أشعة الشمس عمودية على سطح الأرض، فقد ساهمت السقائف في تظليل النسبة الكبيرة من الطرق مشاركة بذلك في ارتفاع المباني، وفي الشوارع ذات الاتجاه مع حركة الشمس كانت السقائف من الوسائل المعالجة لتجنب حرارة الشمس، وكان يتحكم في ارتفاع السقيفة ما تقوم به من الوظائف التي تؤديها هذه الطرق من مرور مشاة أو دواب ولهذه الوظيفة أثر مباشر في تحديد اتساع وارتفاع السقائف، كما كان للجوار واختلاف درجة القرابة بين ساكني مجموعة الدور والتي تليها دورها الهام الذي أثر على مدى اتساع ما يتناسب مع الأحكام الفقهية وما اتفق عليه العلماء، وحسب العرف السائد فقد وضحت الأحكام الفقهية بصورة واضحة في الطرق العامة حيث يشرع للطريق النافذة إتخاذ سقيفة مادام لا يضر بالعامة ولا يملك أحد منعه، حيث يشترط رفعه عن رؤوس المارين، ويلاحظ الحرص على حق الطريق بإقامة سقيفة أسفل طريق به مقعد لعائلة واحدة.

أما بالنسبة للطرق العامة فقد كان الغرض من إنشاء السقائف عليها كان يتم بشروط معينة متفق عليها لمراعاة حق الطريق وحقوق الجوار أيضا، كما يمكن إحداث ضم دار إلى أخرى نتيجة هذا الضم تحدث تعديلات معمارية تمكن من استغلال الدارين كدار واحدة بالوصل بينهما لتسهيل حركة التنقل بين الدارين بعمل سقيفة وهذا

[1] محمد عبد الستار (عثمان)، عمارة سدوس التقليدية، دراسة أثرية معمارية، دراسة حالة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1999م، ص 149.

بسبب القرابة ورغبة في بناء ذوي الرحم لدورهم متجاورة في منطقة واحدة هذا التقليد الاجتماعي لضم الميراث أو الشراء أو الهبة إلى غير ذلك، حيث يقوم في هذه الحالة السقيفة فوق الممرات بربط الدور كدار واحدة [1].

كما تؤدي السقائف وظيفة تجارية باحتوائها على حوانيت ودكاكين.، فانتشار الحوانيت الصغيرة بأروقة المداخل، حيث كانت هاته الحوانيت تطل على الشوارع، ولكل منها واجهة، ولها مصراعان يستخدم العلوي للصناعة والسفلي عادة لعرض البضائع، ويمتد الحانوت إلى الداخل، والجدير بالذكر أن التجار والحرفيين كانوا لا يقطنون في دكاكينهم فقد كانت تغلق وتحرس ليلا، وكانت الدروب تقطعها الأزقة التي تغلق عادة بأبواب متينة عند الغروب، وكانت مداخل المنازل الخاصة تتقابل في هذه الأزقة، وعادة ما كان الشارع مغطى بالخشب والذي يعرف بالسقيفة أو السقيفة [2].

السياق التاريخي لظاهرة السقائف:

لقد ورد مصطلح " سقيفة " لدى العرب منذ السنوات الأولى للهجرة اسم لموقع في ما وراء النهر، كإسم لموقع في العراق، وآخر قريب منه يدعى " مظلم سقيفة " وهو عبارة عن منشأة عسكرية، قد يكون شكلها المعماري أو أحد عناصرها مثل السقيفة المبنية بين جدارين وفوقها علو وتحتها طريق والذي يمثل النموذج الأول للسقيفة [3]، وقيل السقيفة هي المكان المظلل كالسقيفة أو الحانوت بجانب لدار، وكأنه أشار في حديث اجتماع المهاجرين والأنصار في سقيفة بني ساعدة، إلى أن الجلوس في الأمكنة العامة جائز، وأن اتخاذ صاحب الدار سقيفة أو مستظلا جائز إذا لم يضر [4]، ثم كان ظهوره بالعهد الأموي حيث كان ظهور السقيفة في هذا العهد، فتقليد خلفاء الأندلس لظاهرة السقيفة الذي يربط الجامع والقصر حيث أن الحاكم عبد الله، كان شديد الحرص على سلامته خوفا من الاعتداءات، فانشأ ممشى مظللا (سقيفة) يربط بين الجامع وقصره الذي يحاذيه من جهة الغرب، كما كانت الحال على عهد الأمويين بالشام.

كما انتقل تقليد السقيفة من ديار الخلافة الأموية بالشام إلى ديار الخلافة العباسية ببغداد، حيث كانت بالعهد العباسي تبنى القصور ويستعمل في بناء الأعمدة التي تقام عليها السقيفة أو السقيفة، والتي كان يقيم بها صاحب الشرطة قرب قصر الذهب ببغداد [5]، أما في إفريقيا كان السقيفة معروفا منذ العهد الأغلبي، حيث سئل

---

[1] محمد عبد الستار (عثمان)، موسوعة العمارة الفاطمية، العمارة الفاطمية " الحربية– المدنية– الدينية"، ط1، دار القاهرة، القاهرة، 2006، ص 208.

[2] ر.ب(سرجنت)، المدينة الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد (تعلب)، اليسكومورافجر، اليونسكو، 1983م، ص 104.

[3] مراد (الزبيدي)، " تحقيق رسالة " تحقيق المناط في عدم إعادة السقيفة" للشيخ بيرم الثاني والزيل عليها"، مجلة " قراءات في الفكر المعماري والعمراني العربي والإسلامي"، منشورات فقهاء تونس، المعهد العالي لأصول الدين، جامعة الزيتونة، تونس، (1429هـ/2008م)، ص 401.

[4] أحمد بن علي بن حجر (العسقلاني)، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، أخرجه وصححه وحققه: محب الدين (الخطيب)، رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد (عبد الباقي)، راجعه: قصي محب الدين (الخطيب)، ط 1، ج 4، دار الريان للتراث، القاهرة، مصر، (1407هـ/1986م)، ج 5، ص 130، 131.

[5] صالح محمد (علي)، معالم بغداد الإدارية والعمرانية، دراسة تخطيطية، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، 1988م، ص 17، 18.

الفقيه سحنون بن سعيد (160هـ/777م-240هـ/854م) صاحب المدونة عن إحداث السقيفة، وكذلك ذكر في العهد الصنهاجي، في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، فقد أفتى أيضا الفقيه عثمان بن أبي بكر المعروف بابن الضابط الصفاقصي (386هـ/995م-444هـ/1052م) في مسألة تخص السقيفة، كما عرضت أيضا على قاضي الجماعة بتونس في العهد الحفصي أبا زيد عبد الرحمن القطان البلوي (كان حيا سنة 701هـ/1302م)، صاحب كتاب " النوازل"، في الأحكام على المذهب المالكي والذي ينقل عنه إبن الرامي.

انتشرت ظاهرة السقائف في المغرب الأقصى، ومن أشهرها السقيفة الذي بمسجد الكتبية بمراكش، وفي مدينة طرابلس حي يسمى " عين السقيفة ".

لقد اتجهت همة الحكام بالأندلس إلى إنشاء المساجد الفخمة وزخرفتها، فبني عبد الرحمن الداخل (سنة 785- 786م) جامع قرطبة الكبير[1]، والذي استغرق بناؤه اثني عشرة شهرا، وفي عهد الحاكم المستنصر بالله، أحدث مقصورة، والتي كان بداخلها باب واحد في قبلته متصل بالسقيفة المفضي إلى قصر الخلافة، منه كان يخرج السلطان من القصر إلى الجامع لأداء صلاة العيد والجمعة[2].

كما عمد عبد الله حماية نفسه هو الآخر فأنشأ في المسجد الجامع بالزهراء سقيفة يفضي من قصره إلى المحراب، كما أقام ساترة جعلته في عزلة عن الناس.[3]

كما ميز السقيفة العمارة بمصر في العهد الفاطمي، حيث تستوقفنا عبارة " بين القصرين حيث يبدو وأنها كانت معروفة من قبل الفتح الفاطمي بأكثر من ثلاثة قرون، وأن بناء قصرين متقابلين على جانب الطريق كان موجودا ثم تكرر الوضع مرة أخرى في القلعة الفاطمية بالقاهرة، وذلك عندما بنا الخليفة العزيز باله القصر الغربي الصغير لأبنته ست الملك في مقابل القصر الشرقي الكبير الذي بناه جوهر الصقلي[4]، وكان لهذا القصر عدة أبواب منها ثلاثة إحداها باب السقيفة، والذي أصبح يعرف فيما بعد بباب سر البيمارستان، وهو بجوار حمام السقيفة، أما خير أمثلة السقائف في عمارة مصر الإسلامية هي سقيفة الغوري بالغورية (أوائل القرن 10هـ/16م)، وسقيفة رضوان بك بالخيامية (1060هـ/1650م)، وكذلك سقائف قرية شالي بواحة سيوة بمصر أيضا

كما وجد السقيفة بالعمارة السعدية بالمغرب، ذكر وجود خلوة الأسبوع بأعلى السقيفة الذي يصل بين جامع " الأشراف " المواسين بمراكش بجدار المبنى المقابل لهان وهي غرفة مستطيلة، ولايزال السقيفة قائما، نجده في العمارة التقليدية بالرياض، حيث بلغ عدد السقائف بقرية سدوس (36) سقيفة.

---

[1] السيد عبد العزيز (سالم)، قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، (دراسة تاريخية، عمرانية أثرية في العصر الإسلامي)، ج 2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 197.

[2] أحمد بن محمد المقري (التلمساني)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 1، حققه: إحسان (عباس)، دار صادر، بيروت، (1408هـ/1988م)، ص 550.

[3] مانويل جوميث (مورينو)، الفن الإسلامي في إسبانيا، ترجمة: لطفي (عبد البديع)، السيد محمود عبد العزيز (سالم)، راجعه: جمال محمد (محرز)، دار الكاتب العربي، مصر، 1988م، ص 70.

[4] فريد (الشافعي)، العمارة العربية في مصر الإسلامية، عصر الولاة، ج 1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر 1970، ص 357.

ثانيا: الدراسات الفقهية لظاهرة السقيفة:

الأحكام والضوابط المتعلقة بظاهرة السقائف:

بالنسبة لشبكة الطرق في المدينة الإسلامية كانت عبارة عن حارات تتفرع منها دروب والتي تتفرع منها أزقة، ومن هنا نميز الطرق بوجه عام، إما طرق ناقدة وهذا غالبا، وإما طرق غير نافذة، والتي تعتبر أزقة تضم دار أو دارين، يفتح درب أو حارة كما أن الطرق تفتح على حارات والتي عادة ما تضم سكان الجوار واختلاف درجة القرابة بينهم.

وبين مجموعة من الدور التي تليهم، كما أن تليها ابات والدروب والحجرات والسقيفة، والتي تبس وفق حقوق، وقد حدد الفقهاء ارتفاع هذه العناصر المتشابه بارتفاع شخص يركب جملا يمر أسفل البناء ويعلو الراكب فراغا يؤمن سلامته، وكانت الطريق غير النافذة، وأنها " زائغة " أي مائلة أو منحرفة عن الطريق العام النافذ، الذي أكسبها صفة الالتواء يتراوح اتساعها بين متر ونصف ومترين، كما هو الحال بالمدينة المنورة، وعليه كان السقيفة في طريق نافذة أو غير نافذة، ولنتتبع الأحكام والضوابط التي سنها الفقهاء في إجازة ومنع إحداث السقيفة.

إحداث السقيفة:

إحداث السقيفة في سكة نافذة:

يقول القيرواني: فيمن له دار عن يمين الطريق ودار عن يسارها متقابلتين فأراد أن يبني على جداري داريه سقيفة يتخذ عليه غرفة أو مجلسا فذلك له ولا يمنع من هذا ولا يمنع من هذا أحد، وإنما يمنع من تضييق السكة وأما مالا ضرر فيه على السكة فلا يمنع.

نلاحظ إجازة بناء سقيفة، ويتخذ عليه غرفة أو مجلس، شريطة ألا يضيق الطرق؛ ويساره، ويريد أن يرفع على السكة غرفة، أو يتخذ عليها مجلسا على جداري داريه، فلا يمنع من ذلك، وبالإضافة إلى هذا يشترط في إحداث السقيفة الارتفاع الكافي والمناسب، إذا رفع البناء رفعا يتجاوز رؤوس المارة فيه من الركبان[1].

ولهذا يجدر بنا الإشارة إلى أطوال السقائف، وهل كانت تخضع هي الأخرى لأحكام وضوابط؟ أم أنها كانت تحدد بحيث لا تتجاوز أطوال واجهات المنازل الموجودة بالسقائف، ومن هنا نستنتج أن الأحكام والضوابط المتعلقة بظاهرة البروزات العلوية على الحارات والتي سبق التطرق إليها، يمكن اعتبارها أحكام وضوابط تنطبق أيضا على ظاهرة السقائف ولكن بشكل عام.

يقول البرزلي " سئل عن شارع عمد بعض من فيه، فبنى عرصة نحو الذراع في الشارع وبناها ودعمها وجعل عليها سقيفة، يظلل الطريق، وليس في الشارع عدا العرصة المذكورة، هل له ذلك سواء كان الطريق واسعا قدر السبعة

[1] أبي الوليد ابن رشد (القرطبي) (ت: 520 هـ)، البيان و التحصيل و الشرح و التوجيه و التعليل في المسائل المستخرجة، تحقيق: أحمد (الحبابي)، ط2، ج9، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (1408هـ/1988م)، ص 298، 299.

أذرع أو أقل أو أكثر أم لا؟ فقال: كل ما عمل مما لا يلاصق حائطه من بنائه مما لا يضر بأحد من الناس فذلك له، ولا أحد يمنع منه[1] .

وفي كتاب (المواعظ والاعتبار) حيث يقول: (وأما حكر السقيفة) وحكر كريم الدين الصغير وحكر المطوع وحكر العين الزرقاء فإنها بالقرب من الميدان الكبير السلطاني وقد خربت بعدما كانت عامرة بالدور والمنتزهات[2] يبين لنا أن للسقيفة أحكام وضوابط، ومن خلال هذه النازلة نستنتج أن السقيفة يستغل ويحتكر لما يحتويه من ملكية العامة، كوجود بيوت للشرب مثلما ورد في هذه النازلة، يتبين لنا وجود عنصر جديد تحت السقيفة وهو العين هذا ما ينطبق على سقائف مدينة الجزائر، وسوف نتكلم عنه لاحقا.

إحداث السقيفة في سكة غير نافذة:

ليس لصاحب السقيفة الحق بإعادته ولو كان بالإذن من رب الجدار: لأن الإذن في الوضع يعتبر من قبل العارية، أما في الحالة الثانية فإن صاحب السقيفة ليس له الحق بإعادته أيضا، وفي الحالة الثالثة فإن صاحب السقيفة يلزم أيضا بالرفع.

عناصر السقيفة:

للسقيفة مقومات رئيسية والتي لا بد من توافرها لقيام السقيفة:

- الجدار الذاتي للسقيفة (المالك الأول): وهو الجدار الذي يعود لصاحب السقيفة والذي يريد أن يركب سقيفة فوق جداره والطريق الذي يقابله، فهل له ذلك؟، وما هي الأحكام والضوابط التي تحكم هذا الإحداث؟، للحديث عن الأحكام، لابد أولا من ذكر عيوب هذا الجدار.

الجدار المقابل للسقيفة (المالك الثاني): وهو الجدار الذي يعود لصاحب المنزل المقابل لصاحب السقيفة، وهو الجدار الذي سوف يركب عليه السقيفة، فهل له الحق في هذا التركيب أم لا؟، وعلى العكس فإن الجدار المقابل للسقيفة له خصوصيته، ولا بد من احترام هذه الخصوصية والمتمثلة في ملكية الطرف الثاني، وعليه فاحترام الملكية الخاصة ومراعاة عدم التعدي عليها من يحكم لهذا الأمر في إمكانية إحداث السقيفة أولا.

الدراسة الوصفية: انظر الصورة رقم 1

2-1- سقيفة سوق العصر[3]:

---

[1] أبي القاسم بن احمد البلوي التونسي المعروف (بالبرزلي) (ت:841 هـ)، فتاوى البرزلي جامع مسائل الأحكام لما نزل من القضايا بالمفتين و الحكام، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب (الهيلة)، ط1، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2002م، ص 389، 399.

[2] تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي (المقريزي)، (ت: 845هـ)، كتاب المواعظ و الاعتبار بذكر الخطط و الآثار المعروف بالخطط المقريزية، ج2، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر و التوزيع، القاهرة، د.ت، ص 119.

[3] وثائق المحاكم الشرعية بأرشيف ولاية قسنطينة، وثيقة رقم 64.

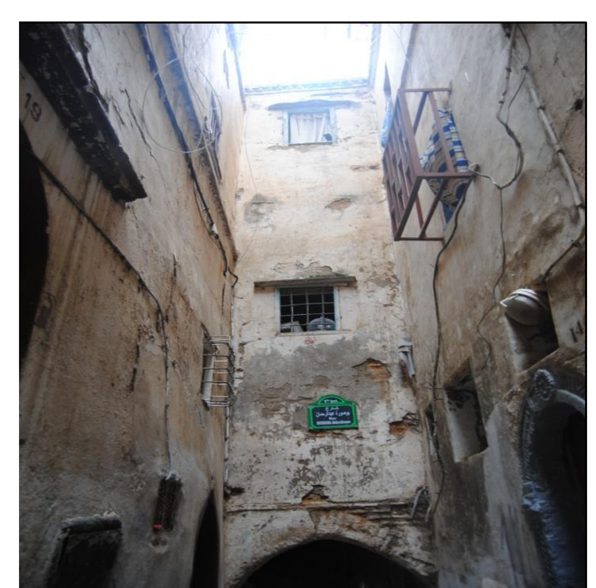
العصر: الدهر، العصر مايلي المغرب من النهار، هي ساعة من ساعات النهار، أنظر: (ابن منظور)، فعل عصب، عصر، ص 793،.

2-1-1- الموقع: يقع بشارع كرامان بسوق العصر.

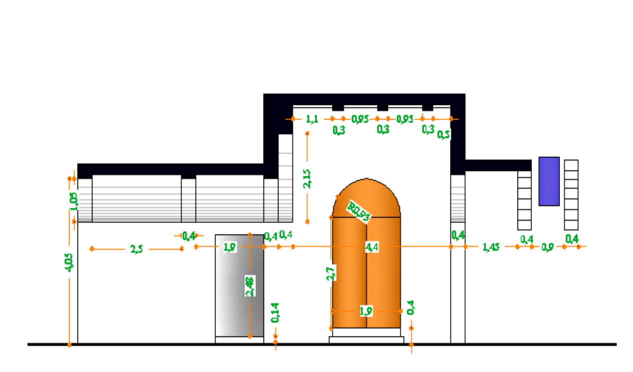
2-1-2- المقاسات: **انظر الشكل رقم 1**

- الطول: 12.84 م.
- مقاسات المدخل من الجهة الشمالية: العرض: 1.70 م؛ الارتفاع: 4.05 م.
- مقاسات المدخل من الجهة الجنوبية: العرض: 1.95 م؛ الارتفاع: 4.25 م.

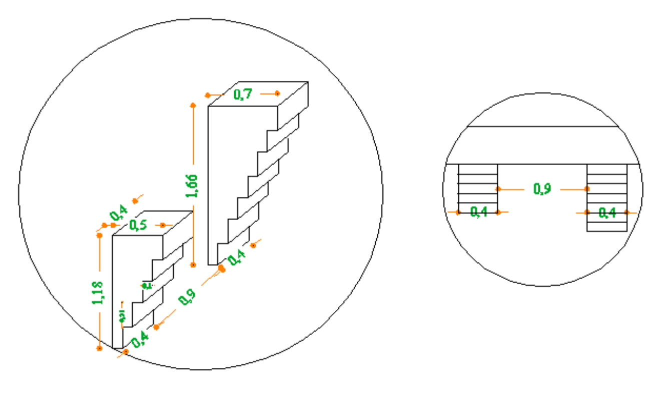
2-1-3- التسمية: سمي بسقيفة سوق العصر لأنه يقع بسوق العصر.



الصورة رقم 1 سقيفة سوق العصر



الشكل رقم 1 / مخطط سقيفة سوق العصر



الشكل رقم 2 / مخطط دعامات سقيفة سوق العصر

2-1-4- الوصف:

سقيفة سوق العصر شكله مستطيل، بدار صالح باي حيث يحمل إيوان، السقيفة مرتفع، وواسع جدا، حيث يبلغ عرضه 2.35 مترا، وهو سقيفة فريد متميز عن سقائف مدينة قسنطينة، يشكل حرف (T) حيث يفتح على دار أخرى، يقال أنها دار بن شريف، يحمل طابق واحد، سقف السقيفة مدعم بدعامات مرممة، الدعامة الأولى بها

خمسة نوازل مسننة، والدعامة الثانية بها سبعة نوازل مسننة، ويقال أن الدعامات كانت دائما بعدد فردي وهذا لإبعاد العين والحسد، السقيفة مبني بحجارة ضخمة مصقولة، بالجدار الأول للسقيفة يفتح باب دار صالح باي، والجدار الثاني يفتح برواق ينتهي بمنزل أحد الأعيان،، والتسقيف متنوع منه سقف مسطح مبني بالآجر مبلط بالجص، والجزء الآخر برميلي، بباب المنزل عمودان من الرخام، كل عمود يعلوه تاج مربع **انظر الشكل رقم 2**، العمودان ينتهيان بعقد نصف دائري يضم الباب الخشبي المرصع، بمسامير كبيرة، أسفل الباب نجد درجان من الحجارة،، الرواق التابع للسقيفة والذي يشكل حرف (T)، والمؤدي إلى دار محمد الشريف تسقيفه مسطح بعوارض خشبية، والأرضية مبلطة بالحجارة، أما حالة السقيفة فتبدو جيدة.

مواد البناء والزخرفة:

لقد ساعد تنوع مواد البناء والزخرفة في مدينتي الجزائر وقسنطينة إلى استخدامها حسب طبيعتها وأهميتها، هذه المواد التي نجدها في إنشاء السقائف من حجر ورخام وجص ومواد طينية كالطوب والآجر والقرميد، ومواد خشبية ومواد معدنية كالحديد.

2-1- الحجر:

استخدمت مادة الحجر في البناء منذ العصور القديمة، في الجدران والأرضيات، ثم أخذ يتطور استعمالها في الأسقف وذلك لتوفرها وسهولة نقلها ثم صقلها، أما الحجارة الكبيرة فتستخرج منها الصخور، ويقطعها ويقصها لتشكيلها الشكل المناسب [1]، واستعمال الصخور لأنها عازلة للحرارة والنار، كما أنها عازلة للماء والرطوبة، ولها خصوصية عدم نفادية المواد والغازات، وكمظهر خارجي [2]، كما يعتبر الحجر من المواد الأكثر مقاومة للعوامل الطبيعية كالزلازل ولهذا كان يستعمل في أساس أو قاعدة المبنى [3]، والجدران المبنية بالحجارة تكون ثقيلة لذلك يتطلب قوة أسسها، لكي تقوى على حمل الثقل العلوي، كما كان تحول المغاربة عن البناء بالحجارة واستبداله بالطابية والآجر أو هما معا في منشآتهم الدفاعية بتأثير أندلسي [4].

ويذكر جورج مارسيه أن إفريقيا كان بها جسور مبنية بالحجارة خلال القرن التاسع، حيث يعطينا معلومات عن جسر يبعد عن مدينة سوسة بـ (10 كلم)، ويصف شكله بأنه محدب النتوءات قاعدته من الحجر الكبير وأن

[1] إبراهيم (عميري)، مواد وتقنيات العمارة القديمة، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، 2010م، ص 41.

[2] مسعود (حميان)، عموميات حول المواد الأثرية، كلية الهندسة، جامعة بومرداس، 2009م، ص 16،17.

[3] حميدات عبد الكريم (فيصل)، البلاطات الخزفية في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر العثماني، دراسة عامة للترميم النموذجي (قلعة الجزائر قصر الداي)، مذكرة لنيل شهادة الدراسات الفنية العليا، المدرسة العليا للفنون الجميلة، 2008- 2009م، ص 125.

[4] عبد العزيز(لعرج)، المباني المرينية، ص 635،637.

به متراس أو حاجز من الحجارة (42 سم) في رباط [1]، وهذا يعني أن الحجارة من صلابتها كانت تؤدي الأدوار الدفاعية في وجه المدفعية أو أي هجوم من أي نوع آنذاك، كما نجد الصخور الرسوبية أو الحجر الرملي، والذي يتألف من حبيبات الرمل المترابطة بالكلس، وتصل صلابة هذا الحجر إلى (2000 كلغ/سم [2]، وهذا النوع من الحجر نجده بسقيفة الحوت كون المادة الأولية من الشاطئ، وكونه صلبا لمقاومة الرطوبة من جهة ويلعب دور دفاعي ضد الهجمات الخارجية التي تكون عن طريق البحر من جهة أخرى.

في مدينة قسنطينة نجد سقيفة الكورة وسقيفة شيخ العرب، وسقيفة بن البوشيبي، وسقيفة سوق العصر وسقيفة بن جندارلي براهم كلها مبنية بالحجارة.

2-2- الآجر:

إن استخدام الآجر في البناء يرجع إلى انتقال الحكم العباسي إلى العراق [3]، والآجر هو (الطوب الأحمر) والذي إستخذموه في إيران، والذي يضفي مظهرا للتزيين داخل القبب، فأعطى بذلك اللون الموحد، ومساحات واسعة ذلك بتناوب الآجر الداخل والبارز [4]، والآجر هو اللبن إذا طبخ لكي يستخدم في البناء ومنه آجر الجدران، وكان يستخدم في البلدان التي يندر فيها الحجر، كما شاع استخدام الآجر في جدران المساجد ثم انتقل إلى البناء في الأقبية الطولية والمتقاطعة، كما انتشر استخدامه بالشام والمغرب والأندلس [5]، كما يعتبر الآجر من المواد الرئيسية التي استخدمت في القصور والمساكن معا بمدينة الجزائر [6].

كما استخدم الآجر في بناء العقود والدعامات والقباب [7]، وهو يمثل المادة الأولية في بناء القباب مع استعمال مادة رابطة، حيث كانت منازل مدينة الجزائر مسقفة باستثناء الطوابق السفلية مقوسة على شكل مهد، كما يعد الآجر مادة عازلة للحرارة ومقاومة للحريق بمدينة قسنطينة فقد استخدم بشكل كبير في العمائر وفي كل السقائف المدروسة بالمدينة.

2-3- الرخام:

[1] Marçais (G.), L’architecture musulmane d’Occident, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, arts et métiers graphiques, France, 2e trimestre 1954, p.39.

[2] إبراهيم (عميري)، المرجع السابق، ص 45.

[3] حسن (الباشا)، موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية، مج 1، أوراق شرقية، القاهرة، 1999م، ص 243.

[4] Marçais (G.), L’art musulman, Quadrige, Puf, France, 1981, p.59.

[5] عاصم محمد (رزق)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، ص 11، 12.

[6] محمد الطيب (عقاب)، لمحات عن العمارة و الفنون الإسلامية في الجزائر، ص 152.

[7] عبد العزيز (لعرج)، المرجع السابق، ص 638.

يعد مادة بناء وزخرفة رفيعة، فهو كثير الاستعمال بمنازل الحكام والأمراء، ومن أهم مراكز استخراجه بمدينة الجزائر، مقلع " تيبازة " ومقلع " فليفله " قرب سكيكدة، وكانت الجزائر تسترد هذه المادة من إيطاليا واستخدم في أطر الأبواب والأعمدة، **انظر الصورة رقم 2**.

وقد اختلفت قصور ومنازل مدينة الجزائر في العهد العثماني من حيث استعمال هذه المادة [1]، وقلة استعماله كان بسبب ندرته، كما عرف المغرب والأندلس استعمال الأعمدة واللوحات ونحتها وزخرفتها منذ فترة مبكرة [2]، كما استعمل خصوصا في القصور كدعامات، ونجدها على اطر الأبواب والأعمدة والتيجان، كما أن دوره لا يقتصر على هذا بل وجد بالسقائف، وذلك ليؤدي وظيفة تزيين مثلما نجده بسقيفة قصر مصطفى باشا فوجوده كان بقاعة استقبال الضيوف، وكذلك وجوده يجعل المكان نظيفا لسهولة تنظيفه، كما يستغل في جمع مياه الأمطار، كما انه يضفي ظاهرة التجانس للمبنى.[3]

كما أن تنظيم الرخام يعتمد في الغالب على الضرورة الإنشائية التي يفرضها المبنى، حيث أن التغطية بالرخام تتماشى والهندسة المعمارية، حيث اقتصرت على العقود وأطر النوافذ بشكل أقل من استعماله في التيجان والدعامات [4]، واستعمال الرخام كأطر للأبواب يكون حجم عتبة المدخل متطابقا مع صفيحة الرخام المستعملة لإحداث التوازن لوزن وحمولة أرضية الرواق بوزن وحمولة الجدار الداخلي لغرفة الطابق العلوي، كما يساعد على عملية انحدار مياه الأمطار من السطح الخارجي إلى الداخل بغاية جمعه [5]، نجد هذه المادة عبارة عن عمودين لباب قصر مصطفى باشا تحت سقيفة الديوان، كذلك نجده عبارة عن لوحة تذكارية بسقيفة الحوت الاميرالية، كما بمدينة قسنطينة نجده كإطار لباب دار صالح باي تحت سقيفة سوق العصر، وهذا يفسر ندرة المادة من جهة، وقلة مجالات استعمالها من جهة أخرى.

2-4- الجص:

استعمل قديما كملاط للربط بين صخور المبنى أو كطلاء للجدران، ويعود إلى الألفية الثانية (ق.م)، كون له خصائص كالتمدد ومقاومة التقلص، ومقاومة الجدب [6]، كما استخدم في المباني الإسلامية للبناء والزخرفة أو لتكسيه الجدران، ولاسيما في سامراء في القرن الثالث الهجري(9م)، وانتقل بعدها إلى المغرب والأندلس [7]، كما كان يستغل

---

[1] حميدات عبد الكريم (فيصل)، المرجع السابق، ص 128.

[2] عبد العزيز (لعرج)،، المرجع السابق، ص 634.

[3] محمد الطيب (عقاب)، المرجع السابق، ص 156، 157.

[4] أرنست كونل، الفن الإسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966م، ص 170.

[5] Missoum (S)., Alger à l’époque ottomane, I.N.A.S, Alger, 2003, p.235.

[6] مسعود (حميان)، المرجع السابق، ص 220.

[7] عبد الرحيم (غالب)، موسوعة العمارة الإسلامية عربي- فرنسي- انجليزي، ط1،، بيروت، (1408هـ/1988م).، ص 120.

في النقش بحيث تشكل عليه نقوش كتابية وأشكال زهرية وهندسية، حيث أن لهذه الكتابات المنقوشة والأشكال الزخرفية الفضل في تحديد تاريخ مسجد ناين (Nayin) (حوالي 960م) [1]، وفن الجص ظهر في وقت مبكر جدا في الإسلام فهو موجود بالزخرفة الخارجية لقصر الحير، وهو من إبداع الأمويين، كما وجدت بالقصور العباسية لسامراء [2]، كما كان يعتمد عليه في تغطية الجدران وفي الزخرفة[3] وجميع الجدران ذات متوسط السمك (50 سم) والمخفضة في الطابق العلوي (30 سم) مغطاة أو ملبسة بالجص، وسمك الجدران الملبسة (15 سم)[4] نجد أعمدة مصنوعة من هذه المادة بباب تحت سقيفة بن جندارلي براهم، كما نجدها كإطار لباب دار رجم باي تحت سقيفة رجم باي.

2-5-الخشب:

المادة من الشجر في السيقان والجذور، ومنه أنواع متعددة وقد استخدم في العمارة والفنون الإسلامية في السقوف والأبواب والشبابيك والمنابر والمشربيات، وقيل أن نوحا صنع سفينته من خشب الساج الهندي، ومنه خشب التنوب الذي صنعت منه أبواب قبة الصخرة (301هـ/913م)، إن معظم البلاد الإسلامية فقيرة في إنتاج الأخشاب عامة، والأنواع الجيدة منها خاصة، هذا الشح في المادة أدى بالصناع إلى الاستخدام الأمثل وعدم التبذير فيه [5]، كما استغل في صناعة كافة المنتجات الفنية، سواء منها الثابت أو المنقول، واستخدم في هذه الصناعة طرقا وأساليب ومنها الحفر العميق والحفر المائل أو المشطوف، أيضا طريقة التجميع والتعشيق، كما دفع إلى هذه الطرق ندرة المادة [6]، كما استعمل الخرط والرسم في العمائر المدنية بالقسطنطينية وسوريا، وكانت القطعة تزخرف بتصاوير أشخاص وتدهن باللاكيه، وحل التطعيم بالأخشاب والصدف والعاج محل الحفر في العصر السلجوقي [7]، كما استعمل كعوارض داخلية في بلاطات جدران مباني القيروان [8] كما كشفت جدران المنازل المهدمة بمدينة الجزائر عن وجود قطع جذوع خشبية مدورة داخل البناء استخدمت كأساس جديد للجزء العلوي للجدار كانت وظيفته مقاومة الزلازل [9]، ومما ميز الطراز الإسباني المغربي وأضفت عليه طابع خاص عن سائر الطرز الإسلامية، الأفاريز الخشبية التي كانت تظل البوابات الضخمة [10]، وتستخدم جذوع أخشاب أشجار العرعار بمدينة الجزائر في القصور لحمل

[1] Marçais (G.), op- cit, p.59.

[2] Marçais (G.), op- cit, p.42.

[3] عبد العزيز (لعرج)، المرجع السابق، ص 644.

[4] Missoum (S.), op- cit, p.234.

[5] عاصم محمد (رزق)، معجم مصطلحات العمارة و الفنون الإسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، 2000م، ص. 99-100

[6] حسن (باشا)، المرجع السابق، ص 270.

[7] أرنست (كونل)، المرجع السابق، ص 171.

[8] Marçais (G.), op- cit, p.42.

[9] Missoum (S.), op- cit, p.p.233, 234.

[10] زكي محمد (حسن)، في الفنون الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، (1401هـ/1981م)، ص16.

السقف بسبب الوزن الثقيل الذي تحمله من الغرف، فكان يوضع فوق هذه الجذوع الخشبية الحجر والتراب، وهذا كذلك بمنازل القصبة.[1]

لم يعن الخشب في الجزائر وبلدان المغرب والأندلس عناية كافية في الزخرفة مثلما لقاه من عناية في البلاد الإسلامية الأخرى، وكان النوع المقاوم خشب الأرز والعرعار [2]، نجد باب دار الصوف بقصر مصطفى باشا تحت سقيفة الديوان مصنوع من هذه المادة.

أما بمدينة قسنطينة فكانت مادة الخشب متوفرة و بأنواعها المختلفة، وكانت تجلبها من منطقة الأوراس والقبائل، فقد استعمل في تسقيف أغلب العمائر[3] وفي مصاريع الأبواب والنوافذ [4]، كذلك أستعمل للتسقيف وأطر النوافذ، كما نجده بسقائف مدينة قسنطينة ماعدا سقيفة الخليفة.

2-6-الحديد:

أكتشف في الأناضول في القرن 12 قبل الميلاد، ومنه انتشر في مناطق شمال وشرق البحر المتوسط، ومن ثم في بلاد البلقان، وفي بلاد فارس عرف في النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد، أما إفريقيا فوصل إليها في القرون الأولى الميلادية من خلال التجارة مع السودان، انتشر الحديد انتشارا واسعا في الألف الأول قبل الميلاد، ويتميز بصلابة وسهولة في الاستخراج والعمل معا.

أما بمدينة قسنطينة فكانت مادة الحديد متوفرة كما كان يستورد، وكان يستخدم بنطاق ضيق لا يتعدى بعض المسامير التي تزين الأبواب الخشبية، وفي أقفالها، وبعض الشبابيك [5]، حيث نجد هذه المادة بباب دار صالح باي تحت سقيفة سوق العصر كمسامير، وبمئذنة جامع سيدي لخضر فوق سقيفة الكورة، كما نجد هذه المادة بالأبواب وشبابيك نوافذ الغرف التي تعلو كل السقائف أو تحتها بمدينتي الجزائر وقسنطينة، وهذا يخدم الجانب الأمني.

طرق البناء وتنظيم المواد:

كان يراعى في بناء العمائر مواد البناء كما تحضر مواد أخرى، ووسائل تساعد البناء وأصحاب الحرفة، والمواد الأخرى هي المواد اللاحمة من طين ورمل وجير وبقايا الفخار والحصى، أما الوسائل المساعدة فهي القوالب والألواح

---

[1] Missoum (S.), op- cit, p.234.

[2] محمد الطيب (عقاب)، المرجع السابق، ص 157-159.

[3] عبد القادر (دحدوح)، تاريخ وآثار مدينة قسنطينة خلال الفترة الإسلامية، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، الجزائر، 2015، ص.664-668.

[4] نفسه، ص 669.

[5] نفسه، ص671 -674.

والحبال والمسامير [1]، ومن الضروري مراعاة الأساسات في المبنى بحيث تستند أسس المنازل على حجر البناء أو الحجر الكبير مباشرة على الصخر أو تحفر في سمك التراب الذي يغطيها [2]، فمدينة الجزائر تقع بجبل ويبدأ بالانحدار إلى حصن القصبة [3]، أما مدينة قسنطينة فقد بنيت على صخرة كبيرة، هذا ما ساعد مبانيها على المقاومة أكثر كون أساساتها مغروسة بصخرة صلبة، ومقاومة العوامل الطبيعية كالزلازل كامن في صلابة الأساسات والأرضية، حيث أن مقاومة الأرضية للثقل من الطوابق العلوية مرتبطة بطبيعة تكوينها، فالأرضية السيئة تكون مقاومتها أقل بينما الأرضية الجيدة تكون مقاومتها أكثر[4].

لقد اشتهر بمدينة قسنطينة عدد من البنائين المحترفين حيث كانوا منتظمون في جماعة، كما أن للبناء أدوات يستخدمها مثل الفأس، ميزان، الخيط والمطرقة. [5]

3-1-الملاط:

يراعى في بناء المنازل الأسس والملاط، هذا الأخير خليط من الطين بالجير وحصى سميكة سمكها مابين 2 و3 سم [6]، حيث كانت الجدران تكسى بطبقة من الملاط الصلب المقاوم للماء، ونجد هذه الطريقة استخدمت في قصر الأخيضر وفي أحواض قيروان هذا في العصر العباسي [7]، والملاط مادة سهلة التشكل، لتعطي مادة صلبة متماسكة، كما أنها تملك قدرة التصاق جيدة مع مواد البناء الأخرى، والغاية من صنع الملاط هي ربط وحدات المبنى بشكل رئيسي، كما تستخدم كغطاء لسطوح بعض المواد مثل الحجر والقرميد، ولتزيين أجزاء من المبنى، كما يجب مراعاة خصائص الملاط ملائمة للوظيفة ولمواد البناء، فمنها ما يستخدم للبناء ومنها للتغطية أو كطبقة رقيقة للتكسية، أو ملاط للأرضيات والأسطح، كما أنها مادة متحولة نتيجة الحرارة أو التعرض للهواء أو الذوبان في الماء بحيث تصبح قادرة على ربط المواد ببعضها وبذلك فإن لها خاصية الالتصاق.[8]

وهناك طريقة كان المغاربة يتبعونها في صنع الملاط، يأخذون جزأين من رماد الخشب، ثلاثة من الجير ورمل ناعم مغربل، ويخلطون هذه المواد، يخلط بمطرقات خشبية خلال ثلاثة أيام بلياليها، مع إضافة الماء والزيت على فترات معينة، حتى يتماسك الخليط ويستعمل في بناء القبب والخزانات والأسطح، ولصنع القنوات المائية مصنوعة

---

[1] عبد العزيز (لعرج)، المرجع السابق، ص653 ، 654.

[2] Sakina Missoum, op- cit, p.233.

[3] عائشة (غطاس)، الحرف والحرفيون بمدينة الجزائر 1700-1830، مقاربة اجتماعية -اقتصادية، منشورات ANEP، 2016، ص253 .

[4] عبد العزيز(لعرج)، المباني المرينية، ص.654

[5] عبد القادر(دحدوح)، المرجع السابق، ص 677، 678.

[6] Sakina Missoum, op- cit, p.233.

[7] حسن (باشا)، المرجع السابق، ص10 .

[8] إبراهيم (عميري)، المرجع السابق، ص.105

من ملاط بالجير والزيت بدون إضافة الماء، هذان النوعان يكسبان صلابة للحجر[1]، ويمكن أن تضاف إليها إضافات لتقليل التشقق ولمقاومة المياه، هذه الإضافات: كمطحون الآجر، الفحم، التبن.[2]





الصورة رقم 2/ سقيفة سوق العصر – تاج من الرخام الصورة رقم 3/ سقيفة سوق العصر– الدعامات–

التيجان:

جزء من العمود حيث تعلوه، وهي وسادة من الرخام والحجر، وقد تحفر عليها أشكال زخرفيه أو كتابات أو يحفر عليها أسماء الصناع، تأخذ عدة أشكال، المكعب والهرمي، وظيفتها زيادة ارتفاع العمود [3]، ونجد التاج الذي يعلوا العمود الحلزوني بباب دار الصوف تحت سقيفة الديوان بمدينة الجزائر، وتاج مربع متواجد بباب دار صالح باي بمدينة قسنطينة.

الدعامات (الطنف): انظر الصورة رقم 3

إن إفريقيا بالقرن التاسع تركت بعض أنواع الدعامات والأطناف، حيث يؤدي البعض منها وظيفة دعامة والبعض الآخر لا يدعم شيئا، بل وظيفته جمالية، ففي المسجد الكبير بالقيروان ومسجد سوسة على جانبي المحراب نجد دعامات كبيرة الحجم، جانبها الأمامي مزين بأوراق، والنحات ينحت الأطراف البارزة حيث تبرز الكتلة تحلزنات متراصة، على الجدران، هذه الدعامات نجدها بجدران دار صالح باي بسقيفة سوق العصر وبجدران سقيفة الكورة وجدران سقيفة بن جندارلي براهم بمدينة قسنطينة.

مما سبق ذكره نستنتج أن للسقيفة بمدينتة قسنطينة أهمية بالغة، هذا ما دفع البناء العثماني إلى استخدام مواد بناء متنوعة من رخام وحجر وخشب وآجر، وغيرها كما لجأ إلى طرق بناء زادت من أهمية هذه السقيفة حيث استعمل الأقبية والتي كان باستطاعتها حمل مبنى شديد الثقل كما رأينا أن الفنان قام بزخرفة العناصر المعمارية من

---

1 Sakina Missoum, op- cit, p.234.

2 إبراهيم (عميري)، المرجع السابق، ص.106.

3 حسن (باشا)، المرجع السابق، ص 99.

أبواب وجدران بالسقيفة، ميزته من نقش الأهلة وراحة اليد، وأزهار وغيرها، ومهما يكن فإن جمال الزخارف الإسلامية يبهر الناظر ويعجب المتذوق لذوقها الخالص، وأصبحت بذلك من مميزات الطراز العثماني في العمارة والفن.

الزخرفة النباتية:

لقد أولى الناس اهتماما بزخرفة المباني، وبصفة خاصة الحكام اهتموا بزخرفة مبانيهم بمختلف الطرز كالعناصر النباتية مثلا [1]، حيث نجد لوحا على يمين اللوح الرخامي الذي كتبت عليه الكتابة التذكارية لسقيفة الحوت، هذا اللوح أصغر من اللوح الرخامي ينقسم إلى ثلاثة أقسام، القسمان الأيمن والأيسر بكل منهما يد مفتوحة، والقسم الأوسط به هلال وبداخله نجد زهرة البنفسج أو " اللالة "، زهرة البنفسج أو اللالة: تعرف عند العثمانيين بزهرة اللالة، كما يطلق عليها اسم شقائق النعمان أو زهرة السوسن وهي باللغة الفرنسية La tulipe [2]، وأكثر استعمالها في عهد السلطان أحمد الثالث (1703-1730م)، حتى أصبحت هذه الفترة تدعى بعصر اللالة، والعثمانيون جعلوا لها دلالة روحية حيث أن أحرفها نفس أحرف اسم الجلالة (الله). [3]

الزخرفة الرمزية:

تشتمل على الهلال، واليد المفتوحة. **أنظر الصورة رقم 4**

الهلال:

خرج أو ظهر، والهلال اكتمال القمر إلى سبع ليال من الشهر، وهو جمع أهلة، شعار لبعض الدول الإسلامية، يقابله الصليب عند المسيحيين وهلل الرجل تلفظ بالشهادة، وقد ظهر كعنصر زخرفي مع نجمة خماسية مضروبة على الدراهم في عهد معاوية وعبد الملك بن مروان، وقد يرمز الهلال كذلك إلى الشمس والقمر [4]، بالإضافة إلى كون التوقيت الإسلامي يعتمد على الأشهر القمرية إلى جانب ارتباط مواقيت بعض العبادات كالصيام والحج بالأهلة، وقد يكون لظهور الهلال أول الشهر العربي ينير الأرض وهذا ربما يرمز لظهور الإسلام [5]، ووجود الهلال على مدخل السقيفة أعطاها أهمية لرمزه للدولة وقوتها.

اليد:

[1] عبد الرحيم (غالب)، المرجع السابق، ص 430.

[2] Arseven(C.E), les Arts décoratifs turc, Ankara, (s.d), p.25.

[3] عاصم محمد (رزق)، المرجع السابق، ص 317، حرف الهاء.

[4] محمد الصغير(غانم) وآخرون، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري فترة فجر التاريخ، دار الهدى، عين مليلة، 2006م، ص50.

[5] يحي (وزيري)، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990م، ص 121.

تعتبر كحرز ضد العين الشريرة، والدليل وشم نساء شمال إفريقيا بوشم على وسط الجبهة أربعة نقاط موزعة على شكل صليب والخامسة في الوسط، وهي بذلك توضع للحماية من العين والحسد [1]، أو أن اليد رمز لقوة الإنسان وأن المعتدي سوف ينال عقابه، أو ربما وضعها يرمز لكون صاحب المكان شخص مسلم، ويجب حفظ حرمته [2].



الصورة رقم 4/ الزخرفة الرمزية اليد و الهلال.

الخاتمة :

لقد حاولت من خلال هذه الورقة البحثية أن أصل إلى التعريف بالظاهرة عموما وفي مدينة قسنطينة بشكل خاص بالإعتماد على التعاريف اللغوية إضافة إلى تتبع السياق التاريخي للظاهرة في العمارة الإسلامية , كما لاحظنا التطور بعد تتبع ظاهرة السقائف التطور الذي اصبح بمواد البناء حيث استعمال الرخام بسقائف قصور ومنازل الحكام بالإضافة إلى إستخدام مواد البناء كالرخام، كما كان لإستخدام أنظمة الإنشاء من الأسقف الخشبية المسطحة إلى إستخدام الأقبية البرميلية والمتقاطعة بالحجر والآجر ما زاد من الإهتمام بالناحية الجمالية من داخل وخارج السقيفة.

كما كان لاختلاف مواد البناء والنظام الإنشائي للجدران والأسقف كل هذا الاختلاف والتنوع المعماري جعل منها للمارة تسلسل لمشاهد معمارية مختلفة تريح المشاهد، فالفنان المسلم قام بتنفيذ عناصر زخرفيه متنوعة على جدران السقيفة الخاصة بقصور ومنازل الحكام في تلك الفترة.

---

[1] Colin (G.), Corpus des inscriptions Arabes et Turques de l'Algérie, département d'Alger, Ernest Leroux, Editeur, Paris, 190, p.232.

[2] محمد الطيب (عقاب)، المرجع السابق، ص174.

تمثلت هذه الزخرفة في النباتية والهندسية على حد سواء وهذا هو التطور الحاصل على السقائف في الفترة العثمانية والذي لم نشهده في الفترات الإسلامية السابقة والذي كانت فيه السقيفة بسيطة جدا من حيث مواد البناء والعناصر الزخرفية والمعمارية.

قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- المصادر:

- **ابن العنتري (محمد الصالح)**، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحي بوعزيز، دار هومة الجزائر، 2007.
- **البرزلي (أبي القاسم بن احمد البلوي التونسي)** (ت:841 هـ)، فتاوى البرزلي جامع مسائل الأحكام لما نزل من القضايا بالمفتين والحكام، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب (الهيلة)، ط1، ج4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2002م
- **البغدادي (ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي)**، معجم البلدان، مج 3، دار صادر، بيروت، د.ت.
- **الرازي (محمد أبو بكر)**، مختار الصحاح، ط4، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ذيب البغا، دار الهدى، الجزائر، 1990م.
- **الزبيري (محمد العربي)**، مذكرات أحمد باي وحمدان خوجة وبوضربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973م.
- **العسقلاني (أحمد بن علي بن حجر)**، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، أخرجه وصححه وحققه: محي الدين الخطيب، ط1، ج4، دار الريان للتراث، القاهرة، (1407هـ/1986م).
- **القرطبي (أبو الوليد بن رشد)(ت:520هـ)**، البيان والتحصيل والشرح والتوجيه والتعليل في المسائل المستخرجة، تحقيق: أحمد الحبابي، ج9، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (1408هـ/1988م).
- **المقري (أحمد بن محمد التلمساني)**، نفح الطيب عن غصن الأندلس الرطيب، حققه: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (1408هـ/1988م).
- **المقريزي (أبو العباس تقي الدين أحمد بن علي)**، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج2، مؤسسة الحلبي وشركائه للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

2- المراجع:

- **أكبر (جميل عبد القادر)**، عمارة الأرض في الإسلام، مقارنة الشريعة بأنظمة العمران الوضعية، ط3، مؤسسة الرسالة ناشرون، لبنان، 1419هـ.
- **بورويبة (رشيد)**، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1980م.

- **حسن (زكي محمد)**، فترة الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، (1401هـ/1981م) / في الفنون الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت، 1981م.
- **حميان (مسعود)**، عموميات حول المواد الأثرية، كلية الهندسة، جامعة بومرداس، 2009م.
- **حميدات عبد الكريم (فيصل)**، البلاطات الخزفية في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر العثماني، دراسة عامة للترميم النموذجي (قلعة الجزائر قصر الداي)، مذكرة لنيل شهادة الدراسات الفنية العليا، المدرسة العليا للفنون الجميلة، 2008- 2009م.
- **دحدوح (عبد القادر)**، تاريخ وآثار مدينة قسنطينة خلال الفترة الإسلامية، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، الجزائر، 2015.
- **دحروج (إلهام حسين)**، مدينة قابس منذ الغزوة الهلالية حتى قيام الدولة الحفصية حوالي (442-665هـ) – (1051 -1247م)، رسالة للحصول على درجة دكتوراه في التاريخ الإسلامي، كلية الآداب والدراسات، جامعة القاهرة، (1421هـ-2000 م).
- **سالم (السيد عبد العزيز)**، قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس دراسة تاريخية عمرانية أثرية في العصر الإسلامي، ج2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972م.
- **سرجنت (ر.ب)**، المدينة الإسلامية، ترجمة: احمد محمد تعلب، السيكومورانجر، اليونسكو، 1983م.
- **سعيدوني (ناصر الدين)**، دراسات وأبحاث في تاريخ جزائر العهد العثماني، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر.
- **الشافعي (فريد)**، العمارة العربية في مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970م.
- **شهاب (سعيد عبد الكريم)**، أنماط العمارة التقليدية الباقية في صحراء مصر العربية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2009م.
- **عبد الستار (محمد عثمان)**، عمارة سدوس التقليدية، دراسة أثرية معمارية، دراسة حالة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1999م /المدينة الإسلامية، مطابع الرسالة، الكويت، 1988م/ موسوعة العمارة الفاطمية، العمارة الفاطمية (الحربية- المدنية- الدينية)، ط1، دار القاهرة، القاهرة، 2006م./ في شوارع المدينة الإسلامية وطرقاتها، مجلة العصور، م2، ج2، دار المريخ للنشر، لندن.
- **عقاب (محمد الطيب)**، قصور مدينة الجزائر في أواخر العهد العثماني، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م.
- **العلي (صالح محمد)**، معالم بغداد الإدارية والعمرانية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1988م.
- **عميري (إبراهيم)**، مواد وتقنيات العمارة القديمة، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق، 2010م.

- **غانم (محمد الصغير)، وآخرون**، المعالم الحضارية في الشرق الجزائري فترة فجر التاريخ، دار الهدى، عين مليلة، 2006م.
- **غطاس (عائشة)**، الحرف والحرفيون بمدينة الجزائر 1700-1830، مقاربة اجتماعية -اقتصادية، منشورات ANEP، 2016.
- **القشاعي (فلة موساوي)**، الريف القسنطيني اقتصاديا واجتماعيا في أواخر العهد العثماني، أطروحة دكتوراه، الجزائر، 1982م.
- **كونل (أرنست)**، الفن الإسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر، بيروت، 1966م.
- **لعرج (عبد العزيز)**، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان، دراسة أثرية فنية جمالية، مخبر البناء الحضاري للمغرب الإسلامي، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2007م. /الكتابات الأثرية في البلاطات الخزفية لضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي، في مجلة الدراسات التاريخية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، (1407هـ/1987م).
- **الميلي (مبارك)**، كتاب تاريخ الجزائر القديم والحديث تاريخ حاضرة قسنطينة، تعليق: نور الدين (عبد القادر)، المدرسة العملية للدراسات العلمية بقصر الشتاء، الجزائر، 1952م.
- **مورينو (مانويل جوميت)**، الفن الإسلامي في اسبانيا، ترجمة: لطفي عبد البديع والسيد محمود عبد العزيز سالم، مراجعة جمال محمد محرز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.
- **ناصف (سعيد)**، المدينة الإسلامية، دراسة في نشأة التحضر، مكتبة زهراء الشرق، مصر، 2005م.

3- المقالات والمحاضرات:

- **الزبيدي (مراد)**، تحقيق: المناط في عدم إعادة الساباط للشيخ الثاني والزيل عليها، مجلة قراءات في الفكر المعماري والعمراني العربي والإسلامي، منشورات وحدة فقهاء تونس، المعهد العالي لأصول الدين، جامعة الزيتونة، تونس، (1429هـ/2008م).
- **عزوق (عبد الكريم)**، عمران وعمارة مدن الشرق الجزائري، مجلة مساهمة الجزائر في الحضارة العربية الإسلامية، الكرامة للطباعة والنشر، الجزائر.

4- الموسوعات والقواميس:

- **أبو عمران (الشيخ) وآخرون**، معجم المشاهير المغاربة، مطبعة SEPN.SPA، الجزائر.
- **إدريس (سهيل)**، المنهل: قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب، بيروت، 2005م.
- **أمين (محمد محمد)، إبراهيم (ليلى علي)**، المصطلحات المملوكية في الوثائق المعمارية، دار النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، 1990م.
- **الباشا (حسن)**، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، م1، أوراق شرقية، القاهرة، 1999م.

- **البستاني (المعلم بطرس)(ت:1303هـ)**، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1987م.
- **رزق (عاصم محمد)**، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، 2000م.
- **غالب (عبد الرحيم)، جروس (بروس)**، موسوعة العمارة الإسلامية عربي- فرنسي- انجليزي، ط1، بيروت، (1408هـ/1988م).
- **كارباو (جون)**، المنجد الانجليزي- العربي، ط2، منشورات المكتبية الشرقية، لبنان، 1970م.
- **وزيري (يحي)**، موسوعة عناصر العمارة الإسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990م.

قائمة المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

- **Arseven** (**C**.**E**), les Arts décoratifs turc, Ankara, (s.d).
- **Bosworth** (**C**.**E**), **Evan** (**Denzel**), **Heinrich** (**W**.**P**.) **et Leconte** (**G**.), Encyclopédie de l'Islam nouvelle édition, T.VIII, Leiden E.G. brills, 1995, Ned Sam.
- **Boyer** (**P**.), la vie quotidienne à Alger, imprimerie nationale, Monaco, 1964/ la Casbah Architecture et urbanisme, comedi Bruxelles, Belgique.
- **Colin** (**G**.), Corpus des inscriptions Arabes et Turques de l'Algérie, département d'Alger, Ernest Lerousc, Editeur, Paris, 1901;
- **Emerit** (**M**.), l'Algérie à l'époque d'Abd El Kader, Larousse, Paris, 1951.
- **Marçais** (**G**.), l'architecture musulmane d'occident, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, Arts et métiers graphiques, France 2e trimestre 1954. / l'art musulman, quadrige, PUF, France, 1981./ Maroc, Espagne et Sicile, Arts et métiers graphique, Paris, 1954.
- **Missoum** (**S**.), Alger à l'époque ottomane, I.N.A.S, Alger, 2003.
- **Ravéreau** (**A**.), La Casbah d'Alger et le site créa la ville, Sindbad, Paris, 1970.
- **Vayssette** (**E**.), Histoire de Constantine sous la domination Turque de 1517 à 1837.

المشربية عنصر زخرفي: بين جمالية الفن والخصوصية المجتمعية

–مدينة قسنطينة نموذجا–

نورة بيلك[1]

مقدمـة

> خلف المشربية هناك الجدران وهناك السماء. ان انعكاس الألوان من خلال المشربية ينتج زخرفة رائعة مما يزيد في أهميتها... المشربية قطعت تواصل صنعت من الخشب وليس من حجر يغلق التواصل المطلوب بين الداخل والخارج وفضلا عن ذلك كانت المشربة ومازالت قطعة مميزة تضيف الى البيت الجميل جمالا
>
> المهندس المعماري حسن فتحي

احتلت المشربية مكانة مرموقة بين الفنون الحرفية التقليدية الإسلامية وفي زخرفة المباني في العالم العربي والإسلامي مند العهد العباسي (13م) وعرفته الجزائر كعنصر عمراني زخرفي مع العثمانيين فنجده بالأخص في القصور والمباني السكنية كما قد نجده في القليل من منشآت إدارية وثقافية

تعد المشربية عنصرا زخرفيا وعمرانيا يوفر الحل البيئي ويتجاوب مع الخصوصية المجتمعية للمجتمع الإسلامي بأشكال فنية جمالية تحاكي في نماذجها الطبيعة نباتا وحيوانا وتستلهم من الاشكال الهندسية تراكيب ووحدات زخرفية منسجمة ومتناسقة

ولقد عرفت مدينة قسنطينة المشربيات باعتبارها مدينة الفن، الجمال والعمران وذلك بفضل العثمانيين وما تم بناءه من قصور وسكنات لاتزال شاهدة على سحر المشربية وجمالياتها في تجاوب ديني واجتماعي لخصوصية السكان المحليين ومن هنا نتعرف على مشربيات مدينة قسنطينة ونستقرأ تاريخها وتواجدها ونقف على تقنيات زخارفها وأهميتها واسترجاعها كعنصر وظيفي وجمالي في العمارة الحديثة

أولا– التعريف بالمشربية كعنصر عمراني زخرفي اسلامي

لقد تباينت واختلفت آراء الباحثين حول أصل كلمة مشربية، وتسميتها بهذا الاسم، فالبعض يرى أن لفظ مشربية مشتق من كلمة مشربة أي "الغرفة"، وهي "الغرفة الصغيرة البارزة عن سمت الحائط"، وربما ارتبط هذا المعنى من خلال ارتباط عنصر المشربية بوحدة معمارية تعرف باسم المنظرة، التي هي عبارة عن "قاعة ملحقة بمنزل الضيوف،

[1] جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3

تكون مرتفعة ليدرك الناظر منها ما حوله من المناظر، وهي في الغالب ما تشرف على حوش أو صحن أو حديقة المنزل، تكون عادة مغطاة بعنصر المشربيات، لتلعب دور النافذة في الطوابق العليا"، وهناك من يقول بأن كلمة مشربة ما هي إلا تحريف لكلمة مشرئبة، وهو اسم فاعل من الفعل "إشرأب"، بمعنى مد عنقه لينظر، وكذلك ارتفع[1].

في حين يجمع غالبية الباحثين عن أصل كلمة " مشربية " أنها تعود للفعل (شَرِ ب) حيث أن اسم المكان لهذا الفعل هو (مشرب) ومنها جاءت لفظة (مشربية) وهى تعنى مكان شرب الماء حيث كانت تُستخدم لوضع جرار المياه (القلل) لتبريدها للشرب، في حين أشار البعض الأخر أن لفظ المشربية ربما يكون مستمدا من كلمة (مشرفية) والتي تعنى المراقبة والرؤية والاشراف، وذلك لاستخدامها الأصلي في الرؤية والاشراف من خلالها على الخارج او لكونها طاقة خارجية تشرف على الشارع[2].

وعُرفت المشربية تحت أسماء مختلفة فى البلاد التى انتشرت فيها فهى: مشربية (Mashrabya) في مصر، سوريا، فلسطين، لبنان والسودان، وشنشول (shanshol) فى العراق، روشان (Roshan) في السعودية ودول الخليج، واليمن، أجاسى (Aggasi) فى البحرين، برقملى(Barumqli) فى دول المغرب العربى، كومبا (Cumba) فى تركيا[3].

ان اختلاف الأصول اللغوية لتسمية المشربية وتعددت تسمياتها في الدول العربية (الشام ومصر والعراق وغيرها) فإنها تبقى على أنها:" شكل عنصر معماري وزخرفي يطلق على فتحة ذات شبكة مخرمة، مكونة من قطع خشبية صغيرة ذات أشكال مختلفة، تفصل بينها مسافات محدودة ومنتظمة بشكل هندسي وزخرفي وبالغ التعقيد" والمشربية في تعريف آخر عبارة عن وحدات صغيرة من الخشب الخرط الدقيق المتشابكة أو المتقاطعة والمتصلة بواسطة التجميع والتعشيق، ضمن أطر أو سدايب حسب تصميمات مسبقة، مكونة أشكالا هندسية مختلفة، استخدمت كشرفات وستائر أو أحجبة توضع في فتحات نوافذ الواجهات الداخلية والخارجية، وهي ابتكار ومعالجة معمارية إسلامية ظهرت في مصر وبلاد الشام[4].

---

[1] حمدوش زهيرة، **المشربيات في عمارة القصور بالجزائر**، مجلة تافزا للدراسات التاريخية والأثرية، العدد00، صص46-52 على موقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/181993

[2] هيام مهدي سلامة، **المشربية في العمارة الإسلامية بين أصالة الفكرة وحداثة التطبيق**، مجلة العمارة والفنون، المجلد 4، العدد الثالث عشر، 2018، ص 705 على الموقع: https://mjaf.journals.ekb.eg/article_20422.html#:~:text

[3] هيام مهدي سلامة ،المرجع السابق، ص705.

[4] حمدوش زهيرة ،المرجع السابق، ص 47

والمشربية عنصر معماري يتمثّل في بروز الغرف في الطابق الأول أو ما فوقه، يمتد فوق الشارع أو داخل فناء المبنى (في البيوت ذات الأفنية الوسطيّة) تُبنى المشربية من الخشب المنقوش والمزخرف والمبطّن بالزجاج الملون. وتعدّ المشربية إحدى عناصر العمارة الإسلامية التقليدية بدأ ظهورها في القرن السادس الهجري (الثالث عشر الميلادي) إبّان العصر العباسي، واستمر استخدامها حتى أوائل القرن العشرين الميلادي. يكثر استخدام المشربيات في القصور والبيوت والمباني السكنية التقليدية[1]


الصورة(1): نموذج من المشربيات الاسلامية من الخارج بنقوش خشبية مبطنة بالزجاج



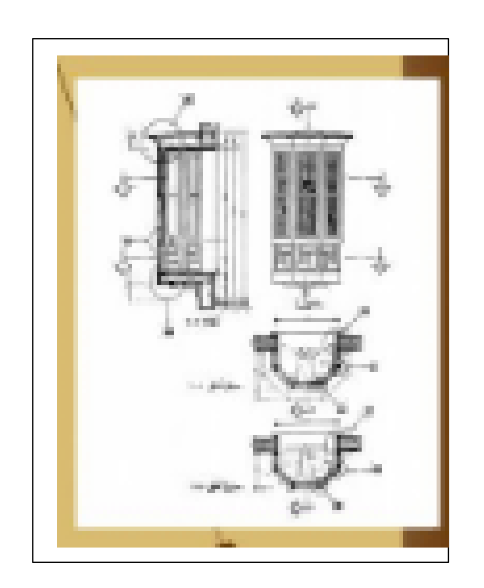
المصدر: محمد خالدي، المحاضرة التاسعة: تقنيات وخصائص العمارة الإسلامية، على الموقع الالكتروني: https://elearn.univ-tlemcen.dz/course/view.php?id=2598

وتعتبر المشربية إنشاءات خشبية على شكل تكعيبات شبكية، تُقام عادة في واجهات الطوابق العليا كحل بيئي، اجتماعي، كما أن لها شكل جمالي تتعدد أنواعها بعضها مغلق والبعض الآخر مفتوح حيث أن:

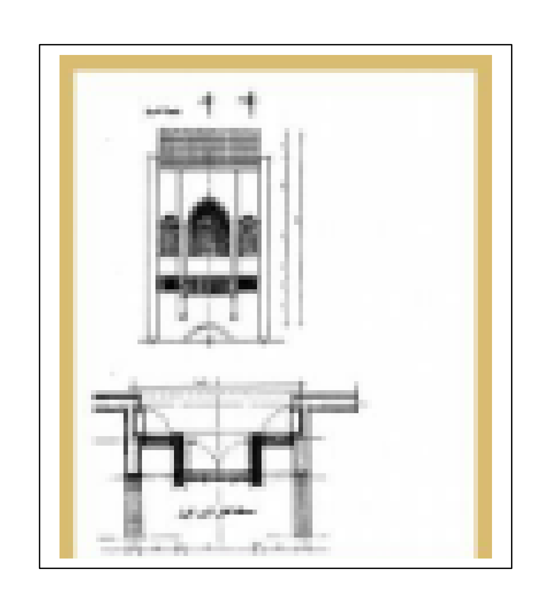
المشربية المفتوحة كانت بمثابة شرفة تطل على الشارع أو الفناء وكانت النقوش الخشبية تترك مفتوحة تسمح بدخول الهواء والضوء. أما **المشربية المغلقة** كانت تمثل امتدادا للغرف بالطابق الأول وكانت الزخارف تبطن بالزجاج الملون وتجعل فيها نوافذ تفتح عموديا الصورة (2) والصورة (3)

[1] المشربية على الموقع الإلكتروني: https://www.marefa.org/مشربية

الصورة (2) نموذج المشربية المغلقة



الصورة (3) المشربية المفتوحة



المصدر: فوزان بن محمد الجديعي، بحث مبسط في المشربيات، متى بدأت...وكيف كانت...وماذا أصبحت، قسم العمارة وعلوم البناء، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية على الموقع الالكتروني: https://fr.calameo.com/read/00089986948f751a56e00

ثانيا– المشربية مسيرة في التاريخ:

تعد المشربيات مظهرا عريقا من مظاهر الحضارة والفن الإسلامي، فمن المعتقد أن عمل المشربيات الخشبية المفرغة قد تأثر تأثرا تاما بأسلوب النوافذ الحجرية المثقبة، والستائر الجصية المفرغة، ونوافذ الزجاج المعشق بالجص التي انتشرت في الكثير من بلدان العالم الإسلامي(الصورة 1)، (الصورة 2)،

ولقد حاول الباحثون التعرف على أصول المشربية وتحديد مكانها، ولكن لا توجد أدلة محددة يمكن من خلالها التعرف أين ظهرت المشربية لأول مرة بينما من المؤكد أن تحسينها وتطورها جاء على مدار مئات السنين، أما المؤرخ البريطاني بريجز(Briggs) فيرى أن أصول المشربية يمكن العثور عليها في الكنائس القبطية في مصر، وفي شرح مفصل للمصري الفرنسي ماسبيرو (Maspero) في "دليل الأثار المصرية ودليل لدراسة الاثار في مصر" ناقش عملية تطوير المشربية ويشير إلى أن المشربية بدأت تزدهر خلال العصر الطولوني (868–905) حيث استخدموا قدرا كبيرا من الخشب في مبانيهم، واستفاد المصنعين العرب في بداية الصناعة من تجربة الأقباط الذين كانوا أنداك نجارين مهرة.

لقد وصل فن المشربية درجة كبيرة من الاتقان في مصر خلال العصر المملوكي (1517–1250)

الا أن فن المشربية تظهر أجمل نماذجه في منازل القاهرة ورشيد وفوه التي ترجع الى العصر العثماني (الصورة 3) وانتشرت المشربية بسرعة إلى العديد من المناطق الاسلامية شرقا حتى افغانستان، باكستان، ايران مرورا بمنطقة الشرق الاوسط وشمال افريقيا ووصولا الى اسبانيا.

كما كانت المشربيات عنصرا مميزا من العمارة الحجازية وبخاصة في ينبع (الصورة 4) التي بلغت فيها من الكثرة بحيث يتصل بعضها ببعض، اما بلاد اليمن وبصفة خاصة مدينة صنعاء وما حولها فقد استعمل بها طراز يمني أصيل عبارة عن مشربيات مصنوعة من الحجر بدلا من الخشب ولم تعرف اليمن المشربيات الا في القرن 11هـ/17م وذلك بتأثير من الفن العثماني.

في هذا الوقت كان استعمال المشربيات على أضيق نطاق في فلسطين اذ أنه يكاد يقتصر على مدينة القدس دون غيرها من المدن وفي مدينة المنامة والمحرق في البحرين، توجد نماذج قليلة من المشربيات قد اتخذت المشربية طابعا مختلفا في كل من مدينة طرابلس وفي لبنان وفي السودان وفي بلاد المغرب اذ انها أقل اتقانا من حيث أسلوب الخرط عما هي عليه في مصر وبلاد الحجاز واليمن[1]

الصورة (01): نماذج عن مشربيات في العالم الاسلامي





[1] شادي محمد، المشربية وفن الخرط العربي بين الدور الوظيفي والقيمة الجمالية في البيت المصري– بحث في فنون التشكيل الشعبي، الناشر محمد شادي، 2011، ص 28-30

الصورة (02): نماذج عن مشربيات في العالم الاسلامي



الصورة (03) نماذج عن المشربيات بمصر



الصورة (04) نماذج عن المشربيات ينبع



المصدر: فوزان بن محمد الجديعي، بحث مبسط في المشربيات، متى بدأت...وكيف كانت...وماذا أصبحت، قسم العمارة وعلوم البناء، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية على الموقع الالكتروني: https://fr.calameo.com/read/00089986948f751a56e00

المشربية وأنواع الزخارف:

يستند هذا الجزء البارز (المشربية) الى (كوابل) و(مدادات) من الحجر أو الخشب تربط الجزء البارز من المبنى، بينما تغطي الجوانب الراسية الثلاثة لهذا الجزء البارز بحشوات من الخشب الخرط المكوّن من (برامق) مخروطية الشكل، دقيقة الصنع تجمع بطريقة فنية بحيث ينتج عن تجميعها اشكال زخرفية هندسية ونباتية او كتابات عربية[1]



ان **المشربية عنصر عمراني زخرفي إسلامي** تتشكل من وحدات زخرفية[2] مقتبسة من الطبيعة مع التجريد أو التبسيط وإجراء بعض الإضافات أو التحوير. والوحدة الزخرفية هي الأساس الذي يتم تكراره لتتشكل الزخرفة الكاملة، ويتحدد شكل الوحدة حسب نوع الزخرفة التي سيتم رسمها.

تعدد تصنيفات الزخارف وأنواعها، إلا أن أبرز هذه التصنيفات هي تقسيم أنواع الزخارف إلى: الزخرفة الهندسية، والزخرفة النباتية، والزخرفة الحيوانية، والزخرفة الكتابية، في حين تعتمد المشاربيات الإسلامية في الأساس على:

1- **الزخارف الهندسية**: وهي الزخارف التي تعتمد في الأساس على الرسم الهندسي وفق قواعد رياضية وهندسية، وتتشكل من الرسوم والأشكال الهندسية المختلفة. والأشكال الهندسية التي يتم بها رسم الزخارف الهندسية تتمثل في الدائرة أو القطع الناقص البيضاوي، وكذلك المربع والمستطيل، وأيضاً المثلث، والمضلع، والأشكال النجمية والحلزون. وتعتبر النجمة الثمانية التي تتشكل من ثماني رؤوس مدببة، تعتبر من أشهر الزخارف الهندسية الشائعة في فن الزخرفة الإسلامية حتى أصبحت من أدبيات التعبير عن الحضارة الإسلامية[3].

---

[1]- فوزان بن محمد الجديعي، بحث مبسط في المشربيات، متى بدأت...وكيف كانت...وماذا أصبحت، قسم العمارة وعلوم البناء، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية على الموقع الالكتروني: https://fr.calameo.com/read/00089986948f751a56e00

[2]- والوحدة الزخرفية هي الأساس الذي يتم تكراره لتتشكل الزخرفة الكاملة، ويتحدد شكل الوحدة حسب نوع الزخرفة التي سيتم رسمها

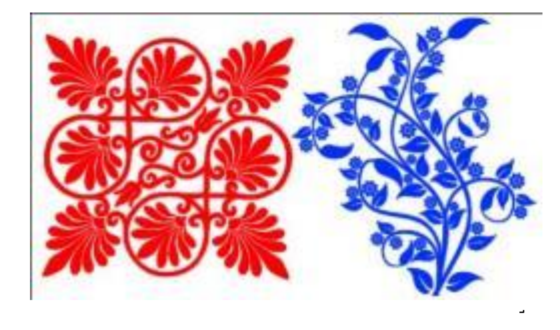
[3] أنواع زخارف الإسلامية بالصور، موقع استكشات على الموقع الالكتروني: https://www.eskchat.com/article-16460.html، تاريخ الزيارة: 2022/10/07

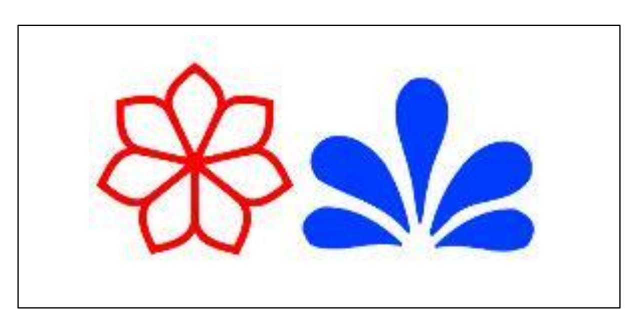
الصورة (02) نماذج من الزخارف الهندسية المستعملة في المشربيات

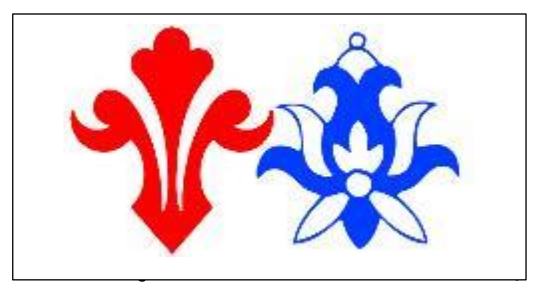


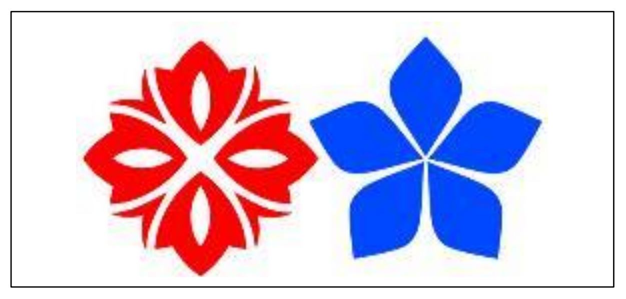
المصدر: أنواع زخارف الإسلامية بالصور، موقع استكشات على الموقع الالكتروني:
https://www.eskchat.com/article-16460.html :

2- **الزخارف النباتية:** تعتمد الزخرفة النباتية على اقتباس شكلها من النباتات ومكوناتها من أوراق وسيقان وجزوع وبراعم وما تتميز به من تشابك وتشعب، كما تقتبس الزخرفة النباتية من أشكال محددة من النباتات خاصة الزهور بأشكالها المتباينة. وفن الزخرفة النباتية يسميه بعض المتخصصين بفن التوريق لأنه يعتمد على رسم الأوراق المحورة كأساس متكرر في الوحدة الزخرفية النباتية[1].









[1] أنواع زخارف الإسلامية بالصور، المرجع السابق

اعتماد على ما ذهب اليه المهندس المعماري (حسن فتحي) في تحديده خمسة وظائف أساسية للمشربية كعنصر عمراني زخرفي نذكرها فيما يلي:

- ✓ **ضبط درجات الحرارة (صيفا وشتاء)**: تسمح المشربيّة ذات الفتحات بمرور الهواء عبر فتحاتها الصغيرة إلى داخل الغرف، مما يساعد مستخدمي المكان على تلطيف حرارة المكان صيفا والسماح لأشّعة الشمس بالدخول إلى الفراغ المعماري الداخلي(الغرف) شتاء مما يزيد ذلك من درجة حرارة الداخل ويشعر السكّان بالدفيء.
- ✓ تسمح بإضاءة الغرف وتجديد تهويتها باستمرار
- ✓ زيادة نسبة رطوبة تيّار الهواء المارّ من خلالها إلى داخل المنزل أو الغرفة لطبيعة المادة المصنوعة منها وهي **الخشب،** فهو مادة مسامية طبيعية مكوَّنة من ألياف عضوية تمتص الماء وتحتفظ بهوترشح كميات معقولة من الماء بسهولة تامة.
- ✓ توفر المشربية **الظل** داخل المسكن بدون إغلاق كامل للنافذة فتحافظ على حركة الهواء مما يساعد على تخفيف درجة الحرارة في الصيف. ويفيد هذا البروز المارة أيضا حيث يستظلون به في الشارع صيفا ويتوقون المطر شتاء فيكون لها تأثيرا على التصميم المجالي والجمالي للشارع حيث تزيد من احتواء الشارع للمارة وتضفي طابعا جماليا عليه لوجود الخشب والنقوش في واجهات الشارع تطفي مقياسا إنسانيا جماليا
- ✓ يعد **الحفاظ على الخصوصية** إحدى أهم الفوائد الاجتماعية حيث يستطيع الناظر من خلال هذه المشربيات مراقبة الشارع بدون أن يراه من في الشارع أو من في المشربية المقابلة وذلك لوجود الزخارف والنقوش في الخشب يجعل الرؤية من خلاله صعبة ومشوشة لمن يقف على مسافة بعيدة، هذه الميزة أتاحت للنساء أن يرين الشارع من نوافذهن بدون أن يلمحهن أحد.

تعد الحرمة أو (الخصوصية) من أهم مميزات عمارة الاسلامية والتي أعطتها طابعا وهوية مميزة، توفير فكرة الخصوصية أو الستر، كما تعرف أيضا بالحرمة وهو مفهوم أساسي في حياة العائلة المسلمة، ولمصدر الكلمة حرم معنيين، المعنى الأول ويشير إلى المقدس والشرف والمعنى الثاني يشير إلى الحرام أو الممنوع. ويرتبط مفهوم الحرمة عادة بالمنزل والمرأة والحميمية والكرامة والنزاهة وما هو جنسي، إنه يرتبط بشرف العائلة.

- ✓ تعطي المشربيّة **بعداً نفسيّا** ايجابيا يشعر الساكن من خلاله أنّه غير مفصول عن المجالات الخارجيّة، دون فقدان عامل الخلوة والخصوصية مما يعطي الساكن شعورا بالارتياح والاطمئنان.

خامسا– مشربيات مدينة قسنطينة:

قسنطينة مدينة جزائرية يتحدث عنها وفي مجالاتها التاريخ تعود الى قرون تروي تاريخ مدينة تفردت بتضاريسها الطبيعية والجغرافية وما عرفته من أنماط عمرانية وما تشكل فيها من أشكال الحياة الاجتماعية تنسج العلاقات الاجتماعية المنبثقة عن منظومة قيم تعكس ثقافة المجتمع القسنطيني بخصوصياته المكانية والقيمية التي تحدد هويتها الثقافية في امتدادها لعناصرها الطبيعية، المادية وخصائصها السوسيوالثقافية في رحلة بناء وتشكل عبر المكان(قسنطينة) والزمان (المراحل التاريخية).

أما **عن أصل تسمية قسنطينة** فكان اسمها القديم هو**(قرتا)** أو **(كرطة)** أو **(كرتن)** لفظة سامية كنعانية تعني **القلعة أو المدينة** وهو الاسم الذي حرفه اللاتينيون فيما بعد إلى **(سيرتا)** ،كما يعتقد ان إسم **(قرطا)** مشتق من**(قرطاج)** ويعني **قرطا الحديثة**[1]

5–1– مشربية قصر أحمد باي بقسنطينة:

لقد عرفت قسنطينة استقرارا سياسيا وحركة ثقافية وعمرانية مع أحمد باي الذي اعتنى في السنين الأخيرة لعهده بتأسيس قصر واسع (قصر أحمد باي) شكل الأقواس اللطيفة والبساتين الزاهرة وخرير المياه وروعة الصور الجدارية التي تعجب الزوار"من أشهر منشآت قسنطينة قصر الباي الذي لا يزال تحفة فنية أثرية"[2]

تقع المشربية برواق الطابق العلوي من جناح الحريم، وهي تطل على حديقة البرتقال، وتتقدم غرفة فاطمة بنت الباي على هيئة منظرة ملحقة بالغرفة تأخذ المشربية ثلاث انكسارات مكنت من إعطاء إضاءة خفيفة للرواق من جهة، وتوسيع مجال الرؤية لأكثر من جهة، فهي تتكون من الجهة الغربية من إطار واحد.

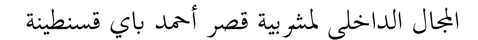
أما الجهة الجنوبية فتتألف من إطارين متساويين في الحجم والمقاسات، بينما الجهة الشرقية يوجد بها إطاران، الأول مماثل لما هو بالجهة الأولى، أما الثاني فيمثل نصف الضلع السابق، يفصل الإطارات عن بعضها البعض دعامة من الآجر أو أعمدة من الرخام.

وإطار المشربية الواحد يتشكل من ثلاثة أقسام، العلوي والسفلي منه متشابه، عبارة عن خمس حشوات مستطيلة، نظمت بوضعية أفقية، جمعت بتقنية التعشيق، ونفذت هذه الحشوات بتقنية الحفر البارز والمائل، أما القسم الأوسط

[1] قسنطينة مرابا ونوافذ، **المجلة الثقافية الولائية**، قسنطينة، طبعة الثانية ،2002، ص15

[2] أبو القاسم سعد الله،، **تاريخ الجزائر الثقافي (1500–1830)**، الجزء الأول، ط1، دا ر الغرب الاسلامي، لبنان،1998، ص 176

فيتشكل من حشوات مربعة من الخرط الدقيق المنفذة بالخرط الميموني، عددها عموديا خمسة، في حين عددها أفقيا أربعة حشوات، وقد استخدم الزجاج الملون من الداخل لمنع دخول الرياح والاتربة واعطاء منظر جمالي متميزا[1].


المجال الداخلي لمشربية قصر أحمد باي قسنطينة

الواجهة الخارجية لمشربية قصر أحمد باي قسنطينة





المصدر: حمدوش زهيرة، **المشربيات في عمارة القصور بالجزائر**، مجلة تافزا للدراسات التاريخية والأثرية، العدد00، صص46-52 على موقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/181993

2-5- مشربية البيوت التقليدية بقسنطينة (مدينة البيت العربي)

تتمركز المساكن التقليدية في الجزء السفلي من المدينة التي تسمى اليوم (السويقة) وفي بعض البؤر المبعثرة داخل المدينة الاستعمارية مثل أحياء الرصيف والجزارين ورحبة الصوف وسوق العاصر، بعد أن اقتطع الفرنسيون بين 1840-1870 والجزء العلوي منها.

تتميز المساكن التقليدية بالتجاوب مع القيم الاجتماعية والتاريخية التي تمتد الى العهد العثماني والعنصر الأساسي للمنزل التقليدي هو وسط الدار فناء مركزي مفتوح على السماء يمثل مركز وقلب المنزل وهو مكان يساعد في التهوية والاضاءة ومخصص لقيام بجميع النشاطات اليومية العادية اليومية والموسمية، وهو المكان الذي يجمع كل افراد العائلة، لكنه مكان خاص بالنساء،[2].وهو محاط برواق وغرف

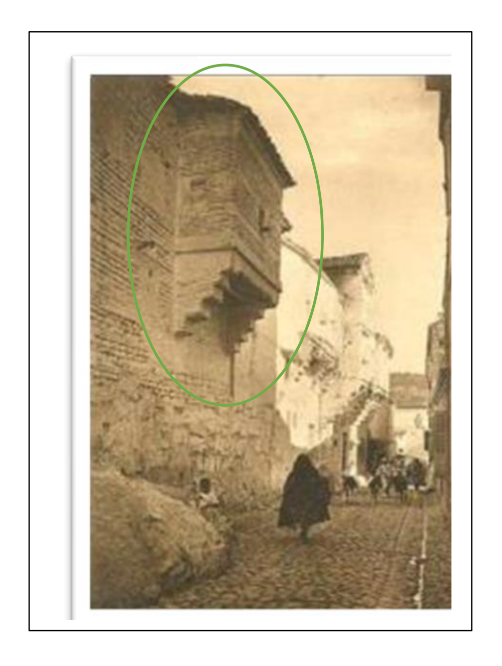
[1] حمدوش زهيرة، مرجع سابق، صص 47-48

[2] أسيا ليفة، إبراهيم بن لخلف، **مدينة قسنطينة القديمة، تراث عمراني مهدد بالزوال**، مجلة افاق للعلوم، جامعة الجلفة، العدد العاشر، 2018 – الموقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/351/3/1/32814

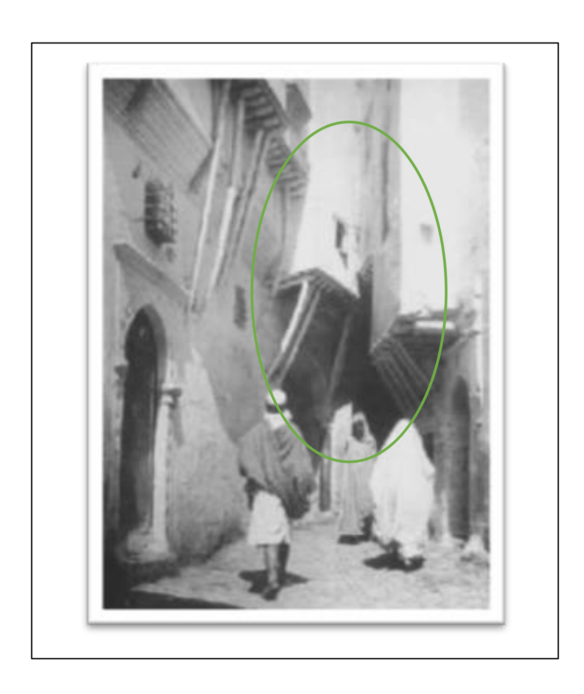
يسمح المنزل التقليدي المتوجه نحو الداخل والقائم على عناصر عمرانية (كالمشربية) بالحفاظ اعلى الخصوصية وحرمة الحياة الأسرية توافقا مع القيم الدين الاسلامي

تعرف المساكن التقليدية القسنطينة المشربية كعنصر عمراني يستجيب لخصوصيات الحياة الاسرية ويتجاوب مع القيم الاجتماعية والثقافية والدينية.





Source: Bakiri rym, impact de l'intervention coloniale sur la vielle ville de Constantine-cas de maisons hybrides-, mémoire pour l'obtention de diplôme de magistère en architecture, option préservation de patrimoine architecturale, université de mantouri, Constantine, 2011



المصدر: بيلك نورة، الهوية الثقافية للمدينة: علاقة المحال الحضري بالنسق القيمي، رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص علم الاجتماع الحضري، جامعة قسنطينة2، 2019، ص 291،

5–3– مشربية مسجد الأمير عبد القادر بقسنطينة

لقد اتخذ الرئيس الراحل الهواري بومدين قرار انشاء مسجد الأمير عبد القادر في 1996 وتم تدشين الجامعة الإسلامية التابعة له في 1984 ويعتبر مسجد الأمير عبد القادر، في مدينة قسنطينة (430 كم شرق الجزائر العاصمة) واحدا من أهم المنارات الدينية والعلمية في القارة الإفريقية، وتحفة فنية تجمع بين الفن المعماري المشرقي والمغاربي، تُصنف على أنها مرآة للهوية الوطنية الجزائرية.

والمشربيات أحد التحف العمرانية والزخرفية المستلهمة من المشربيات المصرية تطفي جمالا على **مسجد الأمير عبد القادر**







خاتمــة:

دخلت المشربية الى الجزائر في العهد العثماني، ومدينة قسنطينة بتاريخها وعمرانها عرفت مجالاتها المشربية كعنصر عمراني زخرفي جمع بين جمالية الفن وخصوصية المجتمع القسنطيني لما قدمته المشربية التقليدية الإسلامية حلولا فعالة للاحتياجات المادية والنفسية والروحية.

قائمة المراجع:

– المشربية على الموقع الإلكتروني: https://www.marefa.org/مشربية

– أسيا ليفة، إبراهيم بن لخلف، **مدينة قسنطينة القديمة، تراث عمراني مهدد بالزوال**، مجلة افاق للعلوم، جامعة الجلفة، العدد العاشر، 2018 – الموقع الالكتروني:

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/351/3/1/32814

– أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي (1500–1830)**، الجزء الأول، ط1، دا ر الغرب الاسلامي، لبنان،1998،

1أنواع زخارف الإسلامية بالصور، موقع استكشات على الموقع الالكتروني:

https://www.eskchat.com/article-16460.html، تاريخ الزيارة: 2022/10/07

– بيلك نورة، الهوية الثقافية للمدينة: علاقة المحال الحضري بالنسق القيمي، رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص علم الاجتماع الحضري، جامعة قسنطينة2، 2019

– حمدوش زهيرة، **المشربيات في عمارة القصور بالجزائر**، مجلة تافزا للدراسات التاريخية والأثرية، العدد00، صص46-52 على موقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/181993

– محمد خالدي، المحاضرة التاسعة: تقنيات وخصائص العمارة الإسلامية، على الموقع الالكتروني:

https://elearn.univ-tlemcen.dz/course/view.php?id=2598

– هيام مهدي سلامة، **المشربية في العمارة الإسلامية بين أصالة الفكرة وحداثة التطبيق**، مجلة العمارة والفنون، المجلد 4، العدد الثالث عشر، 2018، على الموقع:

https://mjaf.journals.ekb.eg/article_20422.html#:~:text

– شادي محمد، المشربية وفن الخرط العربي بين الدور الوظيفي والقيمة الجمالية في البيت المصري– بحث في فنون التشكيل الشعبي، الناشر محمد شادي، 2011،

[1] حمدوش زهيرة، الزخارف العمائرية خلال العهد العثماني دراسة أثرية فنية رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة بوزريعة2، 20172016، ص739

– فوزان بن محمد الجديعي، بحث مبسط في المشربيات، متى بدأت...وكيف كانت...وماذا أصبحت، قسم العمارة وعلوم البناء، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية على الموقع الالكتروني:

https://fr.calameo.com/read/00089986948f751a56e00

– قسنطينة مرايا ونوافذ، **المجلة الثقافية الولائية**، قسنطينة، طبعة الثانية، 2002

Bakiri Rym, Impact de l'intervention coloniale sur la vielle ville de Constantine- cas de maisons hybrides-, mémoire pour l'obtention de diplôme de magistère en architecture, option préservation de patrimoine architecturale, université de mantouri, Constantine, 2011

الفلسفة الجمالية للزخارف النباتية المنفذة على العمارة العثمانية بمدينة قسنطينة– دراسة سيميولوجية تحليلية

حدون ريمة وبلال صارة[1]

مقدمة:

إن الفن الإسلامي فن زخرفي يعبر عن هوية الفنان المسلم، كونه يجمع بين المضمون الظاهري والباطني، وهو ما يكاد ينعدم في الفنون الأخرى، ففيه وجد الفنان بغيته في تحقيق كل الإبداعات الجمالية سوآءا على العمائر أو الفنون التطبيقية وفق منهج إسلامي بعيد عن مضاهاة خلق الله، ثم اخد يتطور ويتنوع بتنوع الفكر الشخصي ومدى تعبيره عن جمالية الكون بفكرته الخاصة، ما جعله يكتسي طابعه الخاص في العالم الإسلامي، حيث تعتبر الفنون الزخرفية أحد أبرز أوجه الرقي الحضاري التي ميزت الفترات الإسلامية المتعاقبة وهي على اختلافها وتباينها تنصب في قالب الرسوم التي تزين الأثار من عمائر مختلفة أو تحف منقولة على اختلاف المادة المنفذة عليها، وقد انحصرت بين قاعدتان أساسيتان للفن الزخرفي الإسلامي والمتمثلة في قاعدة الخيط والرمي، اللتان تمثلان نوع أو نوعين من الزخارف كل واحدة على حدى، أما الرمي فباعتماده تمكن الفنان المسلم من التعامل بصفة الطواعية التي صبغت الزخارف النباتية في الغالب وبعض أنواع الخط العربي كالديواني، وخط الثلث المتميزان بالامتداد والليونة، في حين تجسدت قاعدة الخيط من خلال إنتاج فني متميز بالصلابة على غرار الخط الكوفي والزخارف الهندسية بأنواعها حيث خلق هذا التجانس جانبا من جوانب التهذيب للفن الزخرفي الإسلامي متمازجة وتعاليم ديننا الحنيف الذي أخرجها إلى العلن إخراجا منضبطا بعيدا عما حرمته الشريعة الإسلامية، وقد تنوعت لتشمل الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية والرمزية ونوع آخر تمثل في زخرفة ذوات الروح.

والزخرفة الإسلامية بمفهومها العام تتمثل في تلك الزخارف التي اتخذت أشكالا كتابية أو هندسية أو نباتية ما يتخللها من مزج وتركيب لتعطينا وحدات وعناصر مميزة لا تخلوا من عالم الرموز والدلالات المعبرة عنها وفق منظور فلسفي إسلامي.

ولعل مدينة قسنطينة أحد المدن التي تعاقبت عليها مجموعة من الحضارات خلفت عددا من المعالم الإسلامية المختلفة، نفذت على عمائرها زخارف تميزت بالجمالية والتنوع من زخارف كتابية وهندسية ونباتية، هذه الأخيرة التي

[1] حدون ريمة وبلال صارة، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2 rima.haddoune@univ-constantine2.dz
sara.belal@univ-constantine2.dz

ستنصب مداخلتنا حول دراستها وتحليلها على بعض من النماذج المنفذة على عمائر مدينة قسنطينة خلال الفترة العثمانية تحديدا حيث **نهدف** من خلالها إلى تحقيق:

- ✓ إبراز دور الدين الإسلامي ومساهمته في خلق زخرفة جديدة تبرز الإبداع الفني للمسلم وقدرته على الابتكار.
- ✓ تبيان الطابع الجمالي للزخرفة النباتية الذي ميز الفترة الإسلامية عامة والعثمانية خاصة.
- ✓ معرفة الدلالات الرمزية لهذا النوع من الزخارف الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالدين الإسلامي مجسدا لبعض الوحدات المستوحاة من الجنة والطبيعة.
- ✓ ترجمة بعض النماذج من الزخارف النباتية وصبها في قالب فلسفي ذو فكر إسلامي.
- ✓ ومن أجل الوصول إلى الأهداف المرجوة وتحقيق أفضل النتائج كان لابد من صياغة إشكالية لهذا البحث والتي تتمثل في:

- فيما تمثلت الفلسفة الجمالية للزخارف النباتية العثمانية بدلالاتها الفنية والرمزية المنفذة على بعض النماذج من عمائرها بمدينة قسنطينة؟

حيث سنتبع لذلك المنهج الوصفي لوصف هذه الزخارف المختلفة، والمنهج التحليلي في ربط هذه الزخارف بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف، معتمدين على أداة التحليل السميولوجي لمعرفة دلالات ورموز تلك الزخارف.

أولا مفهوم الزخرفة:

أ) **لغة**: من الفعل زخرف، أي زين الشيء (بطرس، 1987، صفحة 269)

ب) اصطلاحا: هي النقوش التي يتزين بها سوآء كانت على مادة الجص، أو الخشب أو الرخام أو النحاس وكل المعادن (رزق، 2000، صفحة 12)، وهي فن التزيين والتزويق، سوآءا على العمائر الثابتة او التحف المنقولة، تغيرت أشكالها وخصائصها على مر العصور (بشير، 1952، صفحة 34)، وعلى العموم فإن مفهوم الزخرفة هي إضفاء الشكل الجميل على المضمون أو التعبير، وهي تلك الزخارف من صور وأشكال واحجام من الكائنات الحية، وما يتخللها من تصميم وتركيب، فهي كالظل بالنسبة للهيكل، (إبراهيم، 1976، صفحة 48)

ثانيا نشأة الزخرفة الإسلامية وتطورها:

بدأت رحلة الزخرفة مع الإنسان في فترة ما قبل التاريخ حين حرص الانسان على العيش في الكهوف فرسم على جدرانها الحيوانات والطيور التي كان يصطادها (الهادي، 2014، صفحة 18) وكانت بيئته تعبر عن مصدر

عناصره الزخرفية حيث كانت في البداية عبارة عن خطوط بسيطة بدائية، ومع مرور الزمن أخد يطور ويبدع فاستخدم اشكالا هندسية حلزونية ونباتية زين بها أدواته المختلفة، وتميزت هذه الفترة كذلك باستخدام مواد طبيعية لتلوين تلك الزخارف بأسلوب سهل تلقائي دون تصميم مبدئي لنقل ما يحلو له من الطبيعة وتجسيد أحاسيسه ومعتقداته حسب ما كان يراه خيرا أو شرا، والتي لحد الان لا يوجد تفسير لها (ابراهيم، 2008، صفحة 140).

عبر التاريخ وانطلاقا من زخارف الكهوف عن المحطات والمراحل المهمة من بدايات تاريخ الزخارف أين تطورت واختلفت على مر العصور حتى وصلت إلى ماهي عليه من بروزها وتطورها بشكل واضح في العهود الإسلامية أين عمل الفنان المسلم على تطويرها معبرا عن احاسيسه بالجمال ضمن المعايير الإسلامية المسموح بها لتنتج لنا وحدات فنية رائعة جسدت على العمائر الإسلامية ومنتجاتها الفنية بكل أشكالها. وكان للدين الإسلامي أثر في تغيير وضبط الفنون الزخرفية، فباتساع الرقعة الجغرافية لبلدانها إثر الفتوحات الإسلامية جمع المسلمون شتى الأساليب الفنية القديمة ووجهوها وفق الدين الجديد واستطاعوا أن يخرجوا صورا فنية جديدة لا تخرج عن نطاق الشرع الإسلامي، وذلك بابتعادهم عن التجسيم والتصوير، ولهذا كان العنصر الأساسي في زخرفتهم الرسوم النباتية والهندسية والخطية (لكحل، 2018، صفحة 66).

ونتيجة توسع الفتوحات الإسلامية واستقرار مبادئ الدين الإسلامي في معظم دول المشرق الإسلامي، بدأ التيار يتجه نحو دول المغرب الإسلامي والذي انتقلت إليه من فنون الزخرفة التي سرعان ما احتضنها وطورها ليضفي عليها بصمته المغاربية الأصيلة وشاع باسم " الفن المغربي الأندلسي " والذي هو عبارة عن مزج بين الفن الذي كان سائد في الاندلس والفن السائد في دول المغرب (تونس – الجزائر – المغرب) وكان هذا المزج نتيجة تأثر وتأثير من خلال الأوضاع السياسية التي سادت الاندلس، وقد استوجبت الرحلات الموجهة لتلك البلدان الملاحظة والتدقيق والانبهار في الفن الزخرفي الذي كان يميز بلاد الاندلس، والذي ما لبث إلا وانتقل إلى دولة المغرب الأوسط (الجزائر). وجسد على العديد من معالمها وخاصة في العهد الزياني الذي كان له علاقة وطيدة بالأندلسيين اذ ارتبطت تلمسان بغرناطة في مختلف الميادين حتى صار طابعا نلتمسه في عمائرها، وقد خلق هذا المزج طرازا جميلا تنوع بين عناصر معمارية وزخرفية وخاصة الزخارف النباتية التي تتوافق وقواعد تنفيذ الزخرفة الإسلامية وفق منهج ديني مضبوط.

وبدخول العثمانيين ظهر أسلوب زخرفي مميز بالجزائر نتج عن امتزاج الأسلوب العثماني بالأسلوب المغربي المحلي آنف الذكر، مما أدى إلى بروز نمط زخرفي مميز تجسد من خلال الوحدات النباتية متأثر بثقافات مختلفة من خلال أسلوبين متباينين تمثلا في المباشر والغير مباشر. (بديرينة، 2017، صفحة 353)

ثالثا أشكال الزخرفة الإسلامية وعناصرها:

تعددت أنواع الزخارف في الفترة الاسلامية واختلفت عناصرها ما بين البساطة والتعقيد، والتي نذكر منها:

أ) **الزخارف الهندسية:**

برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية وصياغتها في أشكال فنية رائعة، زينت بها المباني والتحف المختلفة (عبد، 2014، صفحة 40)، فهي فن ناتج عن وحدات هندسية تتشكل نتيجة تلاقي الخطوط المختلفة والاشكال المتنوعة (نبيلة، 2014 2015، صفحة 07)، وأبرزها الاطباق النجمية خماسية وسداسية وثمانية الرؤوس (مرزوق، 2008، صفحة 146)، إذ يعتبر المنطلق الأول لهذه الزخارف هو قاعدة الخيط والتي تتميز بالصلابة في التنفيذ (بهنسي، 1990، صفحة 81).

ج) الزخرفة الكتابية:

لقد كان لنزول القرآن الكريم باللغة العربية أثرا بالغا دفع بالمسلمين لان يخصوا الكتابة العربية في فنونهم بالكثير من الرعاية والاهتمام (محمد، 2000، صفحة 125) حيث اهتم الخطاط

المسلم اهتماما كبيرا بفن الخط الذي كان له مكانة هامة في المجتمع، ويعود السبب في ذلك إلى التنافس الكبير بين الخطاطين لإتقان صنعتهم، إذ كان هدفهم بعيدا كل البعد عن الرغبة المادية بل الرقي الفكري والمعرفي والفخر الأدبي، وقد تميزوا في كتابة نُسخ من القرآن الكريم لتُقدم للبقاع المقدسة)مرزوق م.، 1944، الصفحات 10-11).

أعطى اتصال القرآن الكريم بالخط مكانة كبيرة وجد هامة لهذا الأخير، بسبب كونه كلام الله سبحانه الذي نزل باللغة العربية على سيدنا محمد صل الله عليه وسلم، كيف لا وقد حث في بعض سوره على القراءة والكتابة مصداقا لقوله تعالى: «**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿٥﴾.(سورة العلق الايات 01-05)**

برزت أهمية العلم والقراءة من خلال هذه النصوص الواضحة التي وردت في القرآن الكريم، تلك التي تكمن في العناية بالكتابة والتدوين إذ وجدت صلة وثيقة ربطت العالم الإسلامي ببعضه البعض، بحيث توحدت الرقعة الإسلامية من خلال الخط العربي، أما الامر الأخر الذي جعل المسلمون يقبلون عليه ويتفننون في تنفيذه هي ميزة المرونة التي يمتلكها وطواعية الحرف وقابليته للتشكيل الزخرفي (لعرج، 1990، صفحة 248).

د) الزخرفة الحيوانية:

اتخذ الفنان من الكائنات الحية عناصر زخرفية يكيفها ويحورها بما يفيد تصميماته، لكن سرعان ما استغنى عنها بدخول الإسلام خاصة بعد القرنين 1و2 هـ، اين تشبع المسلم من مبادئ الدين الإسلامي، ومن أمثلتها نجد

رسوم الفهد والأسد والفيل والطيور الصغيرة بأنواعها (نبيلة، 2014 2015، صفحة 08) ومع مرور الزمن أصبح الفنان يعوض الفراغ في الزخارف بعناصر هندسية ونباتية (امبعزة، 2020، صفحة 40)، أما بالنسبة لرسوم الادميات فلم يكن موجود في فلسفة الزخرفة الإسلامية إلا ناذرا.

ب) الزخرفة النباتية:

اعتمد الفنان المسلم في تنفيذه للزخارف النباتية وهي موضوع الدراسة على قاعدة الرمي التي تتسم بالانسيابية والطواعية والراحة في التنفيذ حيث استوحى هذه الأخيرة من عالم النباتات المحيطة به (ابراهيم، 2008، صفحة 15) ، وقد طبع جل منشآته وإنجازاته بفن زخرفي أصيل ميز الروح الإسلامية ألا وهو فن الارابسك إذ تميز هذا الأخير بالاتصال والتناغم في موضوعاته والتحرر من قيود الغاية ،و تتسم نظرية الجمال الحر البعيد عن المنفعة والغاية بفن الارابيسك (يونس، 2014، صفحة 57)، وقد طور منه الفنان المسلم بانصرافه عن تقليد الطبيعة في مواضيعه الزخرفية باستخدامه لفن التجريد أين أضفي عليها صبغته الفنية بعيدا عن مضاهاة خلق الله معتمدا في ذلك أيضا على إبداعاته الخيالية في تشكيلها (زكي، صفحة 29).

ويعرف فن التجريد على أنه فن يعتمد في الأداء على أشكال مجردة تنأى عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية، والحديث عن التجريد في الفن الإسلامي يعود إلى الثقافة الجمالية الغربية التي ناقشت منذ القرن 19هـ ما سماه بعض النقاد الغربيين (نظرية الفن التجريدي الغربي) التي تجلت خلاصتها الإبداعية في مقولة مؤسس الحركة التكعيبية في الفن التشكيلي المعاصر الفنان الإسباني بابلو بيكاسو حيث قال " **إن أقسى نقطة أردت الوصول إليها في فن التصوير وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد وكان يقصد بهذه النقطة مفهوم التجريد** " (حنش، 2013، الصفحات 64- 65). وقد تجسدت هذه القواعد التي اعتمد ها الفنان المسلم في العديد من المنشآت المعمارية واللقى الاثرية من خلال وحدات زخرفية نباتية تتألف من فروع وبراعم وأزهار كزهرة " القرنفل " واللالة »، زهرة عباد الشمس وغيرها إلى جانب رسوم الأشجار التي كانت أبرزها شجرة السرو والنخيل (ربيع، صفحة 76). وتنقسم الزخارف النباتية إلى قسمين:

- **الوحدات البسيطة**: حيث تكون الزخارف النباتية في أبسط صورة لها من أشكال وعناصر مفردة.
- **الوحدات المركبة**: تشمل عادة عدد من الوحدات البسيطة مرتبطة ببعضها البعض لتعطينا موضوع زخرفي معين مثل: باقة الزهور (بوعزة، صفحة 40)

رابعا مميزات وقواعد الزخرفة النباتية:

تميز الفن الزخرفي الإسلامي بالعديد من الخصائص والقواعد التي جعلته يعتلي منصة الفنون السابقة سواء كانت في الحضارات القديمة أو الغربية، وقد تميز الفن الإسلامي عامة بالعديد من المميزات والتي نذكرها على سبيل المثال لا الحصر في النقاط التالية:

- يعتبر فنا ذو شخصية واحدة، فمن يراه يستطيع تمييزه ومعرفته من غيره من الفنون.
- البساطة والبعد عن التكلف والترف.
- الوحدة الفنية في المظهر أو الجوهر.
- البعد عن التجسيم والتشخيص خاصة في النحت بالصور الادمية والحيوانية، لقوبه تعالى " **ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون** " والمقصود بالتماثيل هنا الأصنام المصورة.
- **الوحدة والتنوع:** يتميز الفن الزخرفي الإسلامي بميله نحو التنوع في الوحدة الواحدة، فالملاحظ فيه التنوع المستمر في الزخارف ضمن وحدة كلية للموضوع، تتماسك أجزاؤه لتملأ الفراغ وتشكل لنا وحدة متكاملة. (يونس، 2014، صفحة 64).
- **محاربة الفراغ:** يتم ذلك بتغطية المساحات الفارغة بزخارف متباينة، وهنا ينتج ازدحام زخرفي نتج عن كراهية الدين الإسلامي للفراغ. (زكي، صفحة 44)، ومنها كذلك تطبيقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: " نعمتان مغبون فيهما كثير من الناس

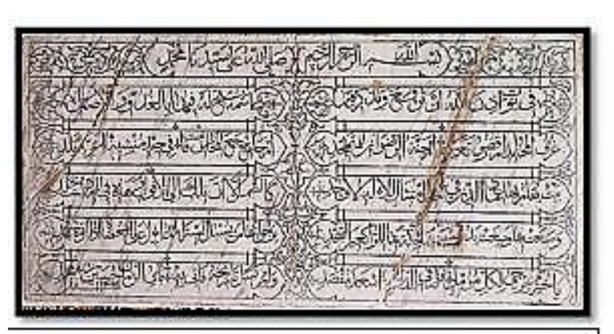
الصحة والفراغ " لذلك عمد الفنان المسلم على استغلال كل مساحة صغيرة ليملأ بها عين المشاهد، لان الكون لا يوجد فيه فراغ سواء في الطبيعة أو في حياة الإنسان، فهو دائما وباستمرار يسعى إلى ملأ حياته بما ينفع ويرضي الله سبحانه وتعالى، إذ يعتبر مساحة الحياة وأرضيتها وينبغي أن يستغل فيما يعود بالخير على الانسان (الهادي، 2014، صفحة 51).

وبما أن كراهي الفراغ قد تأتت فكرتها من محاربة الدين الإسلامي لأي فراغ في حياة البشر، فإنما بعث الله في الأرض ليعمرها ولعبادته سبحانه، " **وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون**"، (سورة الذاريات الآية 56).واللوحة التي بين أيدينا تمثل أحد أشكال ملأ الفراغ التي اعتمدها المسلم، فالملاحظ هنا ثلاث مستويات اعتمدت لتحقيق العمل الفني كان أولها أرضية على هيئة خرطوشة بنهاية مفصصه نفذت عليها زخارف نباتية لمراوح نخيلية مفردة ومزدوجة، ثم زخرفة كتابية ممتدة على طول وعرض الخرطوشة، وقد حقق لنا هذا العمل الفني تناسقا وتناغما بالرغم

من اختفاء الفراغ تقريبا، بل وقد أوحى لنا بالثقل والانسجام بين مستوياته الثلاثة، كأنها بيت الإنسان بأساسه وجدرانه التي ملأها أثاث البيت لتعيش الأسرة فيها بانسجام تام.

كتابة بالخط النسخي فوق محراب جامع سوق الغزل.
عن: -بن ناصر حورية
- بن طاجين زوبيدة

ومن الممكن أن يعمد الفنان المسلم إلى استخدام وحدات زخرفية لملأ الفراغ الموجود في أي عمل فني، ما نلاحظه في اللوحة التأسيسية لجامع سوق الغزل حيث يظهر جليا ملأ الفراغ المنحصر بين كل خرطوشتين بزخارف نباتية تمثلت في السيقان الملتوية انطلاقا من الأسفل يوصل بينها رباط ثنائي المخرج لتسير الزخرفة في شكل تصاعدي متوجة في نهاية الأولى بزهرة اللاله المحورة على طرفيهما، يعلوها تكرار لنفس العنصر الزخرفي المتمثل في الرباط ثم المراوح النخيلية تتوجها زهرة اللالة وزهرة الرمان المحورة لتنتهي بوحدة زخرفية نباتية أساسها المراوح والأوراق وبعض الأفرع.



الكتابة التأسيسية لجامع سوق الغزل المحفوظة بقصر الحاج أحمد باي. من عمل الطالبة.

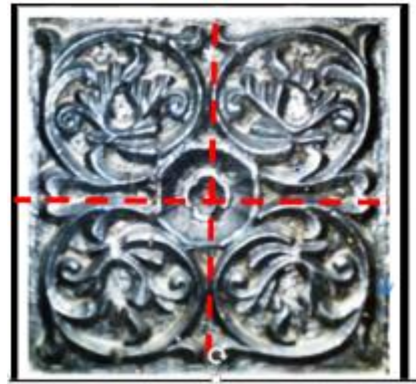
خامسا) القواعد الأساسية التي ترتكز عليها الزخارف الإسلامية عامة والنباتية خاصة:

أ) **الإيقاع:** إن الإيقاع في الزخارف النباتية يقوم على الخط المنحني المستمد من أشكال الغصون والأوراق المحورة حيث يتمثل في التنظيم المحكم بين ثنايا الخطوط والتواءاتها في اطرادها وتتابعها والتشابك والانقطاع والالتقاء والافتراق، وفي تماثل الوحدات الزخرفية وتناظرها، وكذا في تنوع وتنظيم المساحات التي نشأت من الفراغ المحصور بين الأشكال وفي الانسيابية في الخطوط المنحنية ذات الإيقاع المتناغم السلس أحيانا والصُّلب أحيانا أخرى، والعمل الفني الذي بين أيدينا يجسد هذه القاعدة بحيث نلاحظ التجانس التام بين عناصر اللوحة التي اعتمدت على السيقان الملتوية الرفيعة المتداخلة التي يحكم تقاطعها الرباط النباتي ثنائي المخرج، مع انتهاء كل منها بمراوح نخيلية مزدوجة ملساء تماست أكبرها وارتبطت عند نهايتها الحادة لتعطينا شكلا يميل نحو الزخرفة الهندسية.



الزخارف الجصية على جدار القبلة بجامع سوق الغزل. عن سارة بولعبيزة

ب) **التجريد**: هو نتيجة انصراف الفنان المسلم إلى البعد عن مظاهر الطبيعة وعدم مضاهاة الخالق في خلقه، ونتج عن هذا فنا متكاملا متسما بالابتكار والتجديد (يونس، 2014، صفحة 57،60)



لوحة تمثل التكرار الرباعي، أحد أبواب قصر أحمد باي. من عمل الطابة

ج) **التكرار**: من أهم الخصائص المميزة لفن الارابيسك، ذلك التكرار الذي يمكن أن يمتد إلى مالا نهاية، والذي يوحي للنفس بالشعور بالا محدود واللانهائي، وظاهرة التكرار تعتبر سمة أساسية في الفنون الزخرفية الإسلامية بوجه عام والنباتية بوجه خاص، والمتأمل للزخرفة الإسلامية يجد أن المساحة الزخرفية تتألف في الغالب من وحدة أو أكثر تتنكر بنظام معين، بحيث تشغل فراغ المساحة كلها. ولعل هذا ما حدي بالفنان إلى الاستغراق في الاهتمام بهذه الوحدة في ذاتها لا بالنظر في العمل ككل، حيث يضع الفنان في حسبانه أن هذه الوحدة هي محور التصميم، وأن الموضوع الزخرفي يقوم على أساس مبدأ الترابط (يونس، 2014، صفحة 65).

وللتكرار باستخدام الوحدات أنواع نذكر منها:

- **التكرار النصفي أو الثنائي**: يحقق لنا مبدأ التناظر باستخدام المحور الوسطي سواء كان أفقيا أو عموديا، وقد أعتمد هذا النوع من التكرارات ليحقق التوازن بين شقي العمل، وهنا نجد أنفسنا في تحليل بسيط ومقاربة إنسانية تتمثل في خلق الله سبحانه إذ جعل لكل إنسان عضوين في جسده (يدين، رجلين، عينين، أذنين، كليتين....)، لحكمة عظيمة

يعيها الخالق سبحانه ثم البشر، ففي حالة إصابة عضو بخلل معين تمكن الثاني من تعويض الأول المصاب أو التالف، كما هو الحال بالنسبة لهذا النوع من التكرارات حيث يتمكن الفنان المسلم أو الصانع من أعادة إحياء اللوحة وإتمام شكلها من خلال الوحدة المكررة، ومن هنا تتوضح لنا الأهمية الكبرى في هذا النوع من الأعمال الفنية التي يكمل نص منها النصف الآخر.

- **التكرار الرباعي**: تطبق فيه الوحدة وتكرر لأربعة مرات، ما يمكن الفنان من الحصول على لوحة مترابطة من تلاقي أربعة وحدات، والعمل الفني الذي بين أيدينا يعبر عن أحد أهم الركائز التي تعتمد في تنفيذ الأعمال الفنية، إذ يلاحظ فيها تكرار الوحدة إلى أربع مرات على هيئة مربعات

يحمل كل منها نفس الوحدة فتتكرر فيه العناصر النباتية من سيقان ملتفة ملتوية يتولد عنها أشكال أخر ى، ومراوح نخيلية مزدوجة ومفصصه تكلل بها كل مركز من المربعات الأربعة، وانما الكون أربع جهات متباينة مثلت كتلة لا يمكن فصلها عن بعضها البعض دون حدوث الخلل، وهي العناصر الإلهامية التي يحتاجها الإنسان في الطبيعة كذلك من ماء وهواء وتراب ونار، وجدت لتلبية ضروريات من حياته داخل الطبيعة وكل جزء منها حمل بين طياته عناصر مختلفة تكاملت لتنتج وتخرج للكون، فالتربة والماء والهواء ببذرة تجعل العالم يخضر، كما هو حال هذا العمل التي بذرته يد الفنان المسلم.

- **التكرار الثماني**: الأصل فيه هو تكوين أو تشكيل الطبق الزخرفي الذي يتكون من ثمانية وحدات متكررة تلتقي رأسيا في مركز الدائرة وهنا تكون نسبة ميل الوحدة 45°.
- **تكرار ستة عشة مرة**: نفس الأساس مع التكرار الثماني ويكمن الاختلاف في عدد الوحدات المكررة وفي درجة ميل الوحدة (النمر، صفحة 03)

ج) **التوازن**: يعتبر قاعدة أساسية لا بد من توفرها في التكوين الزخرفي بحيث يشمل استخدامه جميع المساحات والسطوح من اشرطة وإطارات وحشوات، فهو بمعناه الشامل يعبر عن التكوين الفني المتكامل عن طريق حسن توزيع العناصر والوحدات والالواح وتناسق علاقاتها ببعضها البعض وبالفراغات المحيطة بها (امبعزة، 2020، صفحة 35)، والتوازن بتعبير بسيط هو توزيع عناصر ووحدات وألوان العمل الفني بطريقة متكاملة ومتناسقة داخل العمل الفني.

د) **التشعب**: يتجلى أكثر في الزخارف النباتية، وينطلق إما من نقطة أو من خط حيث تنبثق الخطوط من النقطة المركزية إلى الخارج وينقسم إلى: التشعب من نقطة واحدة، والتشعب من الخط (امبعزة، 2020، صفحة 45)

هـ) **التناظر والتماثل**: نصفي وهو ما يكون التصميم فيه متساويا في شطريه، يكمل كل منهما الاخر حيث لا يمكن تجزئتهما أو فصل الأول عن الاخر، أما التناظر الكلي وهو ما يكون التصميم فيه متكون من وحدات تقابل بعضها البعض ولا تكملها. وفي المجمل فإن التناظر أو التماثل ينظمان التكوينات الزخرفية بحيث ينطبق أحد نصفيها على الاخر بواسطة مستقيم يدعى محور التناظر وهو المرآة العاكسة للوحدة المقابلة (امبعزة، 2020، صفحة 44)



تجميعة بجدار القبلة في جامع سوق الغزل
عن: سارة بولعبيزة

سادسا الفلسفة الجمالية للزخارف النباتية بمدينة قسنطينة:

أ- فلسفة الزخارف النباتية خلال الفكر الفلسفي الإسلامي: (ابن سينا، الفارابي، الغزالي، أبو حيان التوحيدي):

- **الفارابي 260هـ-874م/339هـ-950م**: يقول الفارابي " الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو ان يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير " (الشال، افريل 2002، صفحة 330)حيث يتصور الفرابي ان الكمال من أسباب الجمال واهم عناصره، لذي سعى الفنان المسلم الى محاولة استكمال كل وحدة زخرفية والتركيز على ادق تفاصيلها، فلم يترك أي صغيرة ولا كبيرة من عناصر الطبيعة الا وحورها وهذبها واضفى عليها أسلوب جمالي يدعوا الى كمال أي عمل فني زخرفي، فالمتتبع او الناظر للوحدات والمواضيع الزخرفية يجد نفسه متأملا بين كمالية الوحدة وجماليتها. (رفاعي، 2002، صفحة 337)
- **ابن سينا 370هـ-427هـ**: يذكر ابن سينا أن جمال كل شيء وبهاءة " هو أن يكون على ما يجب له وهو إما الكمال الملائم وإما الخير الملائم " ويتجسد الكمال الملائم في اكتمال صفات وعناصر وخصائص ووظائف الشيء المتصف بالكمال وعدم نقصها، في حين الخير الملائم هو الخير عند العقل، وعلى ذلك فان الجميل عند ابن سينا هو الخير عند العقل والخير هو الكمال الذي يختص به الشيء موضوع الجمال، وتصور ابن سينا للجمال المحض تتمثل أساسا في الفن الزخرفي الإسلامي وخاصة فن " الارابسك " الرقش العربي (الشال، افريل 2002، صفحة 320)، حيث تتجسد فيه اسمى معاني التذوق للفن العربي الإسلامي الذي يقوم على نماذج معقدة للتزيين تتميز بزخارف متداخلة ومتقاطعة تمثل أشكالا يغلب عليها الطابع النباتي (سماح، 2011، الصفحات 39-40)، وهناك من يعرفه بالقول " الأرابسك يتكون من فروع نباتية وزهور ووريقات مثل الورديات والمراوح النخيلية وازهار اللوتس وأوراق نبات الاكانتاس " (حجلة، 2011، صفحة 135)، والواضح جليا أن هذا النوع من الزخرفة يحوي كل مضامين الجمال والكمال بفضائه اللامحدود ولا منتهي حيث يجسد فيه الفنان المسلم خاصية الكمال ولا نقصان وهذا ما يعبر عنه ابن سينا في سياق مضمونه. **أبو حيان التوحيدي923م1023م**: يقول أبو حيان أن الأصل الأول للجمال والحسن هو الله سبحانه، كما يضع ثلاثة مستويات لها وهي:

- الحسن.

- الجمال.
- البهاء.

ويرى التوحيدي أن أساس كل جمال هو الله عزو جل ولا يمكن للإنسان مهما كانت حاسته الإبداعية أن يصل الى القدرة الإلهية، وعليه يمكننا بأن الأخذ بمبدأ التجريد في الفن الإسلامي يعبر عن رأي أبو حيان بحيث يتوجب على الانسان الابتعاد عن مضاهاة خلق الله سبحانه.

كما يشر أبو حيان أيضا الى أن الانسان لا يمكنه تصور الوجود الإلهي لأن الفرد منا ميال إلى ربط الحياة بالحس والحركة والمادة، زمانيون، مكانيون، أصحاب خيال، وقد ذكر أن الجمال الفني يرى من خلال التناسب (رفاعي، 2002، صفحة 367،365)، وهو ما يوضحه الجمال الحقيقي الذي يعتمده الفنان المسلم في تنفيذه الحسي للوحات الفنية ذات الموضوعات النباتية، كما يدرك أيضا الجمال الفني الملموس والمدرك بالحواس، ليؤكد عناصره مثل الكمال والتناسب الذي ذكراه ابن سينا والغزالي اذ تتضح الوحدة بين مفاهيم الجمال لديهم.

يتحدث التوحيدي كذلك عن الجمال الذي تكتمل فيه أجزاء العمل الفني وعناصره وتناسبها وحداته المكونة للعمل الفني فيكون الجزء معبرا عن الكل داخل الزخارف النباتية فتكتمل الوحدة من خلال ارتباط توزيعي للعناصر النباتية المختلفة.

- **الغزالي1058م-1111م**: قسم الامام الغزالي الجمال الى قسمين هما:

- جمال ظاهر: وهو الجمال المحسوس الملموس الذي يتم ادراكه بالحواس وتتحد خصائص في جميع الأشكال والصور والأشياء المرئية بالعين.
- جمال الباطن: يتم ادراكه من خلال البصيرة التي تميز أصحاب الفكر العميق والإحساس السليم، والقلب المدرك الذي يدرك أبعادا عميقة ويستوعبها ولا يقف عند ظواهر الأمور.ان معنى الجمال عند الغزالي هو اكتمال خواص وسمات الشيء موضوع الجمال، وعدم نقصها سواء في الشكل المدرك بالبصر واكتمال الهيئات والصور والعناصر المدركة بالفعل كالخط الحسن مثلا الذي يجمع كل ما يليق بالخط من شكل متناسب ومتوازي ومستقيم والترتيب ال منتظم، وقس على ذلك الزخارف النباتية التي يتوجب أن تتوفر على عنصر الانسجام والتناغم بين عناصرها، فبالرغم من أن أغلبها يكون متراكبا متداخلا مثل زخرفة الرقش العربي كما ذكرنا آنفا الا اننا نلاحظ تناغما واضحا بين عناصرها المكونة للوحدات واحتراما للنسب التي وزعت من خلالها.

كما يميز الغزالي الفرق بين تذوق الجمال الظاهر البصري المحدود في الفن مثل الزخارف المختلفة وبين تذوق الجمال الباطن الكامن وراء تلك اللوحة المدرك ببصيرة الانسان، فالجمال المبهج للعين لا يكتمل الا بالجمال المبهج للروح والنفس (رفاعي، 2002، صفحة 358)، وقد عمل الغزالي مقارنة بسيطة بين الانسان والحيوان اللذان يشتركان في الحواس وابرزها البصر حيث وضح الجمال الحقيقي بذلك المدرك ببصيرة الانسان اين يتدخل العقل في تحليلها وكشف أغوارها، فاللوحات الفنية لا يستطيع قراءتها الا من امتلك حسا جماليا وبصيرة عالية تتسم بالتحليل العميق والغوص في حقيقة الأشكال والعناصر الزخرفية، وفهم دلالاتها الرمزية وسيميائية كل منها فهما جيدا وتحليله تحليلا داخليا في مفاهيم اختفت وراء زخرفة معينة.

أ) أسس الفلسفة الجمالية للزخارف النباتية:

1. : حقيقة التوحيد وعلاقته بالجمال في الزخارف النباتية:

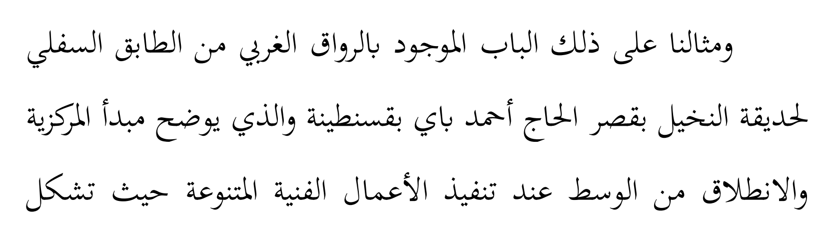
هو حقيقة وشهادة لا إله إلا الله وهي أول ركن من أركان الإسلام ومفتاح الجنة، حيث تعتبر حقيقة عقلية يعيها الفرد وتتسم بالتنزه من كل تصور، إذ لا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس أو في شكل فني إبداعي (ليس كمثله شيء)، وقد انعكس هذا التوحيد على الفنان المسلم في أعماله الفنية التي اتسمت بالوحدة والتجريد ومن هنا جاءت عبقرية الفنان المسلم حيث عبر عن هذه الحقيقة المنزهة كتعبير تأملي جمالي، أين استعمل النقطة التي هي بداية تشكيل كل وحدة زخرفية تمتد إلى الخط ثم إلى الأشكال المختلفة كالمربع والدائرة وهي الأشكال الأولى التي كونت الفن الإسلامي.

تعتبر النقطة في الفن الإسلامي هي البداية والأشكال اللانهائية التي تتشكل منها بمثابة تعبير ذهني تأملي جمالي يعبر عن أكبر حقيقة في الوجود وهي حقيقة الخلق وصدور كل هذا النوع اللانهائي عن المركز أصل الوجود، ومن هنا فقد تطابق الفكر والإيمان مع الوجدان في نفس الفنان المسلم للتعبير عن التنزيه وعدم التشبيه (الرفاعي، 2002، صفحة 157).

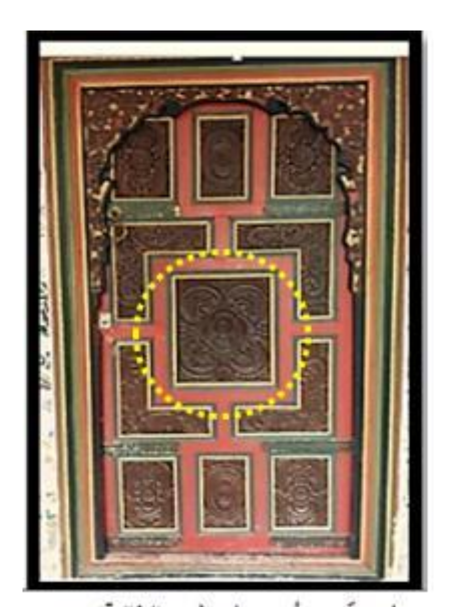
استعمل الفنان المسلم العديد من الإيحاءات الجمالية التي تعبر عن عظمة الخالق في خلقه للكون الواسع، فالناظر والمتأمل لملكوت الله سبحانه ينتقل ببصره من نقطة إلى أخرى كما هو الحال بالنسبة للمتأمل في اللوحة الفنية، إذ ينتقل هو الأخر ببصره اعتمادا على الحركة التقديرية للعين المجردة في محاولة منه للسفر انطلاقا من النقطة المركزية التي تمثل وحدانية الله والإيمان بربوبيته وحده لينتقل بعدها نحو أجزاء ووحدات اللوحة في تصور منه للكون الواسع، وهنا جعلت اللوحة الفنية في مرتبة الكون الذي ينتقل فيه الإنسان بنظره تسلسليا وانسيابيا من وحدة إلى

أخرى دون الشعور باختلاف عناصرها عن المكونة لها ، وهو ما يحدث إيقاعا بصريا منتظما ينطلق من مبدأ الكل من النظرة الأولى ثم التدرج والتحليل للوحدات وهو ما يدل على وجود الواحد الأحد هو الأساس المطلق للحياة.

إن المتمعن للزخارف النباتية الإسلامية يلاحظ جليا المركزية في تكوين أغلبها، إذ تعتمد كأساس لتنفيذ باقي اللوحة، فهي الأساس الأول والمبدأ والمنطلق كما الله مبدع الأكوان الذي انطلقت منه كل أنواع الحياة، إنما اللوحة الفنية تصور مصغر للدنيا بكل تفاصيلها مستمدة من الإيمان بوجود الله سبحانه محرك كل المخلوقات، ولقد تعدد تجسيد هذا النوع من الأعمال الدالة على التوحيد والمركزية في التنفيذ في العديد من العمائر وحتى التحف الفنية، وهو تصرف نابع من فكرة أن الله سبحانه أساس كل المخلوقات على وجه الأرض.



ومثالنا على ذلك الباب الموجود بالرواق الغربي من الطابق السفلي لحديقة النخيل بقصر الحاج أحمد باي بقسنطينة والذي يوضح مبدأ المركزية والانطلاق من الوسط عند تنفيذ الأعمال الفنية المتنوعة حيث تشكل المستوى الأوسط من هذه الحشوة الزخرفية من تقابل شكل يشبه الحرف اللاتيني (**L**) نفذت بالتقابل دون تماس، وقد نتج عنها مستطيل قائم تشكل بطريقة التجميع والتعشيق بوصلات الزوايا، شكل لنا هذا العمل الفني نقطة الانطلاق من المركز الرئيسي للزخارف، فالمتمعن هنا يسافر ببصره بين أرجاء العمل الفني بدأ بالنقطة الوسطية أساس العمل كما ينتقل بفكره انطلاقا من ايمانه الصريح بوجود خالق الكون وأنه الأول ومركز الدنيا والآخرة، وقد توسط الحشوة الزخرفية عنصر مشع بوسطه زهرة رباعية البتلات تتخللها خطوط مشعة تحيط بمركز الزهرة أساس العمل الفني، والله سبحانه نور السماوات والأرض يضيء السبل ويوجه نحو الوجهة الصحيحة انطلاقا منه كما تنطلق هذه الزخارف النباتية من خلال نور حققته خطوط نفذت بأسلوب فني يجعل الفرد منا يرى نورها بعقله قبل بصره.


باب بقصر أحمد باي (عن الطالبة).

إن لتطور الزخارف النباتية ارتباطا وثيقا بعظمة الخالق سبحانه، إذ لا يمكن تصوره ولا تجسيده في عمل فني مهما بلغ الفنان من الدقة والاحترافية، في حين يمكنه التعبير عن وجوده سبحانه من خلال أعمالا وإنجازات تعبر عن واهب الحياة في الوجود بطريقة حسية لا تبصر بالعين

المجردة وانما ببصيرة الإنسان المسلم، فيصبح الجوهر الحق الذي يتردد في قلب وروح وعقل المؤمن الذي ترجم العمل الفني انطلاقا من صفة التوحيد ومكانة الله سبحانه، ليعبر عندها كل فرد منا من خلال المرئي أمامه عن المخفي الذي تدركه العقول.

2. " الوحدة والتنوع والنظرة العالمية:

جاء الإسلام ليوحد الدين والعباد في كل أرجاء المعمورة، والوحدة هي أهم سمة من سمات الحضارة الإسلامية، وهي أول ما يلفت النظر كمبدأ، أو كخاصية حضارية ذات أثر واضح وعميق طبعت منجزات الحضارة الإسلامية بطابع خاص فريد، باعتبار أنها مترامية الأطراف في كل أنحاء العالم، ولعلها من أبرز الأمور التي ساهمت في تنوع وانتشار الثقافة الإسلامية والزخارف المتنوعة، وهذا التنوع كان كنتيجة حتمية للانتشار والتنوع بتنوع الثقافات والبيئات المتمازجة تحت سقف الإسلام. (الرفاعي، 2002، صفحة 162)

ويظهر جليا أساس الوحدة في الفنون الإسلامية عامة والزخرفية خاصة من خلال وحدانية الله سبحانه الذي جمع قلوب وعقول العباد، حيث انعكست من خلال وحدة النظم الفكرية مجسدة على العديد من الخامات المختلفة، وقد ذكر ديماند:" **ان من تقاليد الحضارة الإسلامية تبادل الفنانين والصناع وتنقلهم بين شتى البقاع في العالم الإسلامي لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها**... **وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها**....". (،ديماند، 1982، صفحة 15)

إن التنوع في تجسيد الزخارف النباتية يكون من خلال التعدد في العنصر الواحد أو في تداخل وتشابك العديد من العناصر، ومن تكامل هذه العناصر ينتج لنا العمل الفني المعبر عن الوحدة الكاملة كما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة أبدعتها يد الله في عباده، أما التنوع الفني فهو نتاج نسق وتجانس حققته يد الفنان المسلم بالتكرار والتماثل والجمع وفق نسق مضبوط، وهو ما نلاحظه في الزخرفة النباتية التي تتوج أحد أبواب قصر الحاج أحمد باي، أين نلاحظ جليا استخدام عدد من العناصر الزخرفية تمثلت في السيقان والمراوح النخيلية المزدوجة والأوراق بالإضافة إلى زهرة القرنفل، هذه العناصر التي تكرر كل منها مرتين في تماس مع العناصر الوسطى ليتشكل لنا العمل الفني كلوحة واحدة تعددت عناصرها.

3. تنوع الشكل وتوحد المضمون:

جاء الفن الإسلامي متنوعا في الشكل متوحدا في مضمونه العام، حيث انعكس التنوع من خلال الأشكال العديدة لجميع فنونه، فبالرغم من أن الفنان المسلم اعتمد في تشكيله للوحاته الفنية على نوع معين من الزخارف على اختلافها إلا أنه استطاع أن يجول بخياله ويبدع أنواعا جديدة وجد أصلها الثابت في الطبيعة وزادها ذهنه ليصل إلى اللامحدود من الإنتاج الفني. (الرفاعي، 2002، صفحة 192)،. فالتنوع يولد لنا نسقا جماليا فبالرغم من تعدد شكل الورقة النباتية إذ نجد ها مختلفة الأشكال والأحجام من ورقة لوريقة ثم مراوح نخيلية متباينة بين البسبطة والمفصصة المفردة والمزدوجة، والاختلاف يولد ايقاعل متناغما في بصر وبصيرة الإنسان تراه العين مختلفا ويقرأه العقل على أنه واحد، بالإضافة الى التنوع الكامن في الخامة نفسها باعتبارها حاملا للعمل الفني، فقد نلاحظ اعتماد نفس العمل على مواد مختلفة، كما هو الحال بالنسبة للوحة الموضحة لمفتحي عقد اختلفا نسبيا في نوع الوحدة المكونة من مروحتين نخيليتين مزدوجتين تنبثقان من رباط علوي، ويكمن الاختلاف هنا في حجم الرباطين بالإضافة الى المراوح النخيلية حيث نلاحظ أن المنفذة على الخشب أكثر رفعا من نظيرتها الرخامية، بالإضافة الى الفاصل بين المروحتين فالخشبية عبارة عن شكل يشبه الدمعة أو قطرة ماء بينما الرخامية كانت على هيئة زهرة كأسية مقلوبة تشبه المروحة

4. النمو والتكرار الايقاعي:


الزخارف الجصية على جدار القبلة بجامع سوق الغزل. عن سارة بولعبيزة

تعتبر من أبرز القوانين العامة للطبيعة وهي جوهر حركتها فالنمو موجود في كل عناصر الطبيعة الحية كالإنسان والحيوان والنبات وغيرها... مصداقا لقوله تعالى: " **وقد خلقناكم أطوارا** " **(سورة نوح الآية 14)**، من الطفولة إلى الشباب ثم الشيخوخة، والنمو يؤدي إلى تغير مستمر في النسب والأبعاد والارتفاع والاتساع في الفراغ المحيط وفي الشكل نفسه(الرفاعي، 2002، صفحة 228)، وهذه اللوحة تكونت من عناصر زخرفية كونت هي الأخرى وحدة متناسقة، وفي امتداد رأسي انطلقت من القاعدة على هيئة أفرع رفيعة ومراوح نخيلية، وتمتد هذه العناصر في تطور لتشكل سيقان ومراوح نخيلية تكبر كلما اتجهنا نحو


مفتاح عقد مدخل غرفة بالطابق الأول
مفتاح عقد باب الحمام لدار بن جلول
زيد مروة

الأعلى، فتنتج وحدات زخرفية شبه هندسية في ترابطها وتماسها كونت ما يقارب شبكية المعينات، وهنا تبرز قيمة التكوين للعمل الفني لينتهي عند كل معين ثم يبدأ من جديد، كحياة الإنسان الذي يبدأ رحلته في الدنيا من الطفولة ثم الشباب فالكهولة والشيخوخة ليرحل عنها بعد أن انبثق منه برعم آخر ليواصل المسير بنفس الوتيرة، والقاعدة المتولدة من هذا الحركة تولد في ذهن المشاهد الاستمرارية في تخيل المشهد عقليا دون إتمام المشاهدة بالعين المجردة، أما التكرار الايقاعي فهو أحد أساليب تنظيم العناصر الزخرفية داخل العمل الفني أو المساحة المستخدمة، ومن خواصه تأكيد العنصر المتكرر داخل شبكية العين المتأملة، ويتم ذلك من خلال تنظيم التكرار الجمالي في الفراغ مع دقة حساب النسب والتناسب في العمل الفني شكلا وحجما ومساحة، والتكرار الايقاعي يولد إحساسا بعدم وجود بداية للتصميم ولا نهاية، فهم مستمر باستمرار الوحدة المتكررة (رفاعي، 2002، الصفحات 222-221).

ومن أبرز الخصائص التي تميز هذا النوع الحركة والوحدة واللانهاية، إذ تتجسد الأولى بطريقة غير مباشرة من خلال الإيقاع في العناصر المتكررة (رفاعي، 2002، صفحة 228)، بالإضافة الى تجسيد خاصية النمو بوحدات تسير تصاعديا بتبادل وترابط منسجم لكل عنصر منها، ويمكن للإنسان أن يمضي داخل العمل الفني لتتولد حركة تقديرية للعين المجردة تتحرك وفق اتجاه العمل الفني، أما الوحدة فتنشأ من خلال تكرار العنصر الواحد سواء كان أوراق أو أزهار بحيث يتكون من أجزاء يمكن فصلها عن بعضها البعض بحيث لا يمثل خللا في هيئتها العامة لأن كل جزء منها يكون محورا جماليا متوحدا في جد ذاته، بمعنى أنه يمثل وحدة واحدة مترابطة ومتكاملة في آن واحد لأنها في سياق التصميم العام، فالوحدة هنا تكون من خلال التجانس الإبداعي الناتج عن تكرار العناصر بصفة متناسقة، وهذا ما يولد لنا خاصية الامتداد والتبادل واللانهائية في العناصر والوحدات المتكونة، بحيث يكون الامتداد اللانهائي للتكرار ليس ظاهريا فحسب وانما مصدره جمالي يدفع المتأمل إلى ابعاد اعمق بكثير من شكلها المباشر، فهي في حد ذاتها ليست الهدف النهائي ولكن تأمله هو وسيلة لبلوغ هدف التأمل العميق اللانهائي في الوجود الكوني الإلهي، فاللانهائية هنا صفة من صفات الحق تبارك وتعالى بحيث تنفي كل الموجودات ويبقى وجه الله ذو الجلال والاكرام، **'كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام'**، **'فأينما تولوا فثم وجه الله'** (آ 24-25 من سورة الرحمن).

5. <u>**النور في الفن الإسلامي:**</u> **'الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح. المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء**

ولو لم تمسسه نار. نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم (آ 35 من سورة النور). لا يعتبر مادة تشكيلية أو تصويرية لإبراز العناصر المرئية مثلما هو الحال بالنسبة للظل والنور والمنظور، ولكن النور في المفهوم الإسلامي هو حقيقة تدرك من خلال إدراك ضدها وهو الظلمة، ولكنها حقيقة متعاقبة مع الظلمة (الليل والنهار)، والنور عنصر مجرد من الشكل الملموس، وعنصر مجرد من أي دلالة واقعية أو شكلية، والنور في الفن الإسلامي لا يجسم الاشكال ولا يؤكد الظل ولا يعمل على ابراز الابعاد والتكوينات، فهو يعتبر عنصرا جماليا أوليا من عناصر التشكيل، اذ يمثل أحد العناصر الحسية داخل نسيج العمل الفني،)رفاعي(2002, p. 277 ,و تتأكد الوظيفة الجمالية للنور من خلال الرسوم الجدارية فلا وجود للظل ولا لأبعاد ونور وهمي لتجسيم العناصر ومطابقتها لأن محاكاة الطبيعة ليست هدف الفن الإسلامي ولا توجد وظيفة للنور في تحديد خط أفقي لتأكيد القريب والبعيد. (رفاعي، 2002، صفحة 281)

ج) قراءة سيميائية في الوحدات والتعابير الزخرفية النباتية على نماذج من العمائر بمدينة قسنطينة:

اعتمد الفنان العثماني على الزخارف النباتية بصورة أساسية بصفتها احدى المواضيع الرئيسية التي لجأ إلها الفنان المسلم بتوجيه من العقيدة الدينية حيث تتألف هذه الزخارف عادت من الافرع والبراعم والأوراق والازهار والأشجار منفذة على عدة وحدات ومواضيع زخرفية بأسلوب متقن مزج بين الطبيعة والحياة وكأنها في نمو مستمر ولا محدود، وجدت على العديد من.... مدينة قسنطينة، ولعل أهم هذه العناصر النباتية نجد:

- ✓ **زهرة اللالة**: من أحب الازهار لدى العثمانيين، حيث شاع استخدامها في كافة فنونهم التطبيقية، ومواضيعهم الزخرفية، وأولوها اهتماما خاصا، لأنها كانت ترتبط لديهم بمعاني ميتافيزيقية ومفاهيم عقائدية، إضافة الى شكلها الجمالي (ياسين، صفحة 119)، حيث تحمل حروف هذه الزهرة المكون من **الالف واللام والهاء، وهي نفس حروف اسم الجلالة (الله)، كما أنه نفس حروف كلمة هلال وهو الشكل الذي اختاره الاتراك ليكون رمزا لدولتهم ورسموه على كافة مضامين أعمالهم الرسمية.**

وقد جسدت زهرة اللالة على الكثير من الوحدات الزخرفية المختلفة في عمائر مدينة قسنطينة، وخاصة البلاطات الخزفية أين نجدها نفذت إما بشكل منفرد وأحيانا في شكل موضوع زخرفيي ممزوج ببعض العناصر النباتية الأخرى كالسيقان والفروع والأوراق أو مع أزهار أخرى كزهرة القرنفل وزهرة الرمان أو مع شجرة السرو كما هو موضح في الصورة أعلاه، أين نفدت بشكل متدابر مع نظيرتها ومتقابل مع زهرة اللاله

لتشكل موضوع زخرفي متناسق، وعادة ما نجدها منفذة كذلك على الأبواب الخشبية خاصة على أنف الباب الفاصل بين مصراعيه.

- **زهرة القرنفل**: لزهرة القرنفل مكانة خاصة في زخرفة المواضيع النباتية في الزخرفة العثمانية على العمائر الجزائرية، اين نجدها منفذة وبغزارة على البلاطات الخزفية التونسية والإيطالية التي كانت تستخدم في تزيين بعض المنشآت، حيث نفذت هذه الزهرة بعدة أشكال على ارضيات مختلفة الألوان، فقد نجدها كوحدة زخرفية رئيسية في الموضوع الزخرفي أم مكملة لموضوع ما، وهناك نماذج تحاكي ما تم ذكره مثل بلاطة خزفية تونسية في قصر احمد باي نفدت بلون ازرق على أرضية بيضاء موضحة في الصورة، وهناك نموذج آخر وهو موجودة في الطابق الأول لحديقة البرتقال بقصر احمد باي قوامها زخرفة نباتية لزهرة قرنفل بلون برتقالي تبرز منها سيقان مورقة، كما ترمز للجمال والحب (نادية، 2022، صفحة 352)
- ترمز إلى الإخلاص.

الأشجار: تعتبر رسوم الأشجار من العناصر النباتية الهامة التي أدخلها الأتراك ضمن الزخارف النباتية وهي تتكون من ثلاثة أجزاء هي الساق والفروع والأوراق، ومن أهم الأشجار التي استعملوها في زخرفة المباني في الأقاليم التي خضعت لهم، نجد شجرة السرو وشجرة النخيل ولكن شجرة السرو كانت أهمها على الإطلاق.



✓ **شجرة السرو**: تعد شجرة السرو من بين العناصر النباتية التي شاعت في الفن الإسلامي، وكان لها دلالتها الرمزية في بعض الأحيان، وقد أكثر العثمانيون من استخدامها سواء برسمها على عمائرهم أو فنونهم المختلفة ولعل ذلك يرجع لعوامل دينية، فاخضرار أوراقها الدائم جعلها رمزا عندهم للخلود، كما أن هذا اللون يذكرهم باللون الأخضر الذي اتخذته الأسرة النبوية شعارا لها، ويذكر ارتفاعها الشاهق كالمئذنة بالآذان من ناحية وبصعود الروح إلى بارئها من ناحية أخرى (ياسين، صفحة 121) وقد ربط بعض العلماء بين ارتفاع



الصورة رقم 01: بلاطة خزفية تمثل زهرة القرنفل بقصر احمد باي



شجرة السرو وبين التطلع إلى المجهول، ومن ثم اعتبروها

رمزا للكشف عن المجهول، ومن الجدير بالذكر بأن هذه الشجرة أيضا عرفت عند الصوفية دلالات رمزية واضحة، وهو ما نجده في بعض أشعارهم، ومن ذلك قول حافظ الشيرازي "حط البلبل على غصن شجرة السرو الليلة الماضية وراح يشدوا بما حفظ من مقامات الحب الإلهي"، ففي هذا البيت يتحدث عن الصوفي الزاهد ولعل اختيار هذه الشجرة يرجع إلى ارتفاعها الشاهق الذي يعتقد الصوفي أنه يرفعه من عالم المادة إلى ربه، وهذه الشجرة هي التي تصعد به ويؤكد بعض الباحثين أن هذا الفهم الصوفي لشجرة السرو يزداد وضوحا إذا لاحظنا الطريقة التي رسمها بها العثمانيون، فقد فضلوا رسمها في محاريب المساجد أو بجوارها أو على سجادها أو شكلوا نهاياتها على قمم منابرهم، وهي بذلك رمز للمناجاة والقرب من الله، (ياسين، صفحة 120) كما أن هذه الشجرة تحيي في النفس نزعات الإيمان والتقوى والورع ومن ثم فكانت تزرع في المقابر، وذلك لتلطف برائحتها الطيبة الروائح الكريهة المنبعثة من جثث الموتى كما تتمتع هذه الشجرة بأهمية خاصة لدى الأتراك.و لا تكاد تخلوا المواضيع الزخرفية بعمائر قسنطينة من شجرة السرو وخاصة قصر احمد باي الذي تحتوي جدارياته على شجرة السرو التي جاءت بشكلها المخروطي وامتدادها الطولي، حيث وجدت في كل من الرواق الشرقي لحديقة البرتقال، والرواق الشرقي للحديقة وجدران الصحن، والرواق المؤدي إلى الحوض في الطابق الأرضي، أين نفذت على الجص بأسلوب الألوان المائية ،واتخذت شكل واحد وهو الشكل المخروطي وطولها الشاهق بالإضافة إلى اللون الأزرق، فنجدها دائما مرسومة رفقة شجرة النخيل، كما وجدت أيضا شجرة السرو منفذة على البلاطات الخزفية التونسية في الرواق الغربي لحديقة البرتقال، كما نفدت على العديد من الأبواب في مدينة قسنطينة ففي الغالب نفدت متوسطة الباب أو متربعة على مصراعيه تعلوا الطبطابة.



- ✓ **شجرة النخيل**: تعتبر من أشجار الجنة وهي الشجرة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم أكثر من عشرون أية كقوله تعالى " والأرض وضعها للأنام فيها فاكهة والنخل ذات الاكمام " (سورة الرحمان الاية 10)، كما قال تعالى" وجعلنا فيها جنات من نخيل واعناب وفجرنا فيها من عيون'(سورة يس الآية 34)، وهي رمز الكفاف. (ماهر،1977 ، صفحة 75).

استعملت على نطاق واسع في العمائر نظرا لمكانتها في الاخرة، لذلك وجدت منفذة على عمائر مدينة قسنطينة وخاصة قصر احمد باي اين نجدها مغروسة في حديقته، ومرسومة على جدارياته بأحجام مختلفة لكنها بنفس اللون والمادة بلون ازرق على أرضية بيضاء، وتارة منفردة وتارة

أخرى في شكل واحة، إضافة الى المراوح النخيلية هي الأخرى وجدت بكثرة في الطابق الأول والارضي للقصر قوامها توريقات متداخلة مع بعضها أحيانا وأحيانا داخل مربع أو مستطيل يتوسطها ازهار نفدت على الأبواب. كما وجدت أيضا على البلاطات الخزفية وهناك اتخذت عدة اشكال وخاصة المسننة التي تنتهي بانحناء شديد.

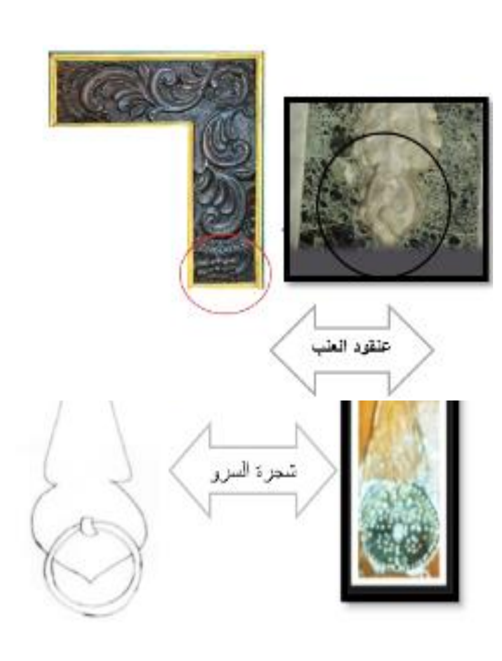
- ترمز إلى البركة وطول العمر والسعادة والشموخ والاستطالة.



الصورة رقم 07-06: تمثيلات شجرة النخيل على جدارية قصر احمد باي

التوجيه الديني للفكر الفلسفي الإسلامي ودوره في ضبط الزخرفة النباتية:

القرآن الكريم يصلح النفس ويوجهها الى كل ما هو جميل لقول رسول الله " **إن الله جميل يحب الجمال** "، كما يؤكد على الإحساس بالجمال في الكون من منطلق الآية الكريمة " **صنع الله الذي اتقن كل شيء** " (سورة النمل الآية 88) فيدرك الانسان جمال الكون، ويؤمن بوجود هـ سبحانه وأنه خالق الجمال في الكون بكل عناصره من الزينة والزخرفة ولا منافس له في خلقه، فوجد الانسان لنفسه متنفسا بديلا ليستغل جمال الكون وبديعه في زخارفه المختلفة مبتعدا عن النسخ والتجسيم خوفا من مضاهاة الخالق عز وجل، فمهما وصلت بالإنسان قدرته الإبداعية فلا يمكنه الارتقاء لما خلقه الله من حسن وجمال، فقد كان يخاف الوقوع في منافسة خالقه، وهو عبد مخلوق بطبعه ليس له القدرة إلا للعبادة، وذلك مصداقا لقوله تعالى " **وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون** " (سورة الذاريات الآية 56)، أي وظيفة المخلوق العبادة لا الخلق. فهو الخالق المصور كما ورد في الآية 06 من سورة آل عمران " وهو الذي يصوركم في الارحام كيف يشاء لا إله إلا الله هو العزيز الحكيم " (سورة آل عمران الآية 06)، وفي يقول أيضا في الآية 27 من سورة الحشر "هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم " (سورة الحشر الآية 27)



فمن منطلق هذه الآيات الكريمة يمكن الفهم أن الله هو المصور المبدع الذي يخلق الأشياء بكمالياتها ولا يمكن للإنسان أن يضاهيهيه في خلقه، لذا منع الدين الإسلامي تصوير كل ماله علاقة بذوات الأرواح كالرسومات الادمية والحيوانية والتجسيم، فقد كان تصوير الانسان ونحته من الأمور التي يضاهى فيها القدرة الإلهية، وفي هذا الصدد ورد قوله صلى الله عليه وسلم " **من صور صورة في الدنيا، كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ** "، وهنا عمد الفنان المسلم إلى التحوير ساعيا إلى تغيير معالم الصور الادمية والحيوانية لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف " **أن أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله** "، فالفنان المسلم حاول الابتعاد عن كل ذوات الأرواح والتجسيم، واتجه إلى رسم كل ما ليس فيه روح من زخارف كان ابرزها النباتية صيغت وطبعت بقالب التجريد وفق المنهج الإسلامي تجتمع فيه أسس دينية تتنوع بين فلسفة الدين والدنيا، فهو ديني نظرا للأثر الديني في توجيهه لأنه أكد رؤيته في فهم الإنسان والحياة والوجود والغيب، ودنيوي لأنه لم يتخذ كوسيلة في خدمت الدين ثم استجابة لأوامر الدنيا ونواهيها والابتعاد عن تمثيل الكائنات الحية ومحاكات الطبيعة بمنهج جمالي إبداعي يجمع بين الروحانيات والجمال، ولعل تغيير اتجاهه في خلق فن زخرفي جديد احد انواعه الزخرفة الآنفة الذكر لها مدلولات تتعلق بما هو موجود في الجنة مثل رسمه لثمارها وهو ما جسد على أحد أبواب قصر الحاج أحمد باي والذي يوضح عنقود العنب مصداقا لقوله تعالى آية 28 من سورة عبس" **وعنبا وقضبا**" (سورة عبس الآية 28). وكذا في الإطار الرخامي لمدخل مطبخ أم النون والدة الحاج، بالإضافة إلى الأشجار التي تعتبر من أهم ما يوجد بالجنة مثل شجرة السرو والنخيل، وقد تجسد هذا النوع في العديد من العمائر الأثرية على اختلافها حبا بالجنة قال تعالى في الآية 48 من سورة النحل:" والنجم و**الشجر** يسجدان" (سورة النمل الآية 48)، ومثالنا على بعض أنواع الشجر التي جسدت بكثرة في العمارة العثمانية خلال الفترة العثمانية بمدينة قسنطينة شجرة السرو التي عرفت انتشارا واسعا في هذه الفترة.

وقد ساهم التنوع الكبير في الفكر الثقافي العثماني في اثراء الجانب الجمالي والزخرفي الذي تنوع باختلاف سلاطينها وحكامها، والذي لم يقف حاجزا في اعتماد وتطبيق الزخارف النباتية خاصة وأنها لا تتعارض وتعاليم ديننا الحنيف، فأصبحت مواضيعه تتلخص رغم زخمها في ما له علاقة بالأرض وروحانيات السماء. فالزخرفة الإسلامية النباتية تترجم الطابع الروحي للدين الذي بدوره يحدد شخصيتها في ظل قواعد إسلامية.

الخاتمة:

ساهم الدين الإسلامي في تهذيب روح الفنان المسلم وجعله يخوض في جماليات الكون دون المساس بقدرة الخالق، فاتخذ بذلك طريقا للتعبير عن جمال أحاسيسه ووجدانه تماشيا مع قواعد الفكر الفلسفي الإسلامي بعيدا عن التجسيم والرسومات الامية والحيوانية والاستعانة بزخارف مستلهمة من الطبيعة الحية كالزخارف النباتية المختلفة من أشجار وازهار وثمار وخاصة تلك التي لها علاقة بثمار الجنة، معبرا بذلك عنها برموز ومدلولات مثل شجرة السرو التي تجسدت على العديد من العمائر في مدينة قسنطينة، والتي منه انبثقت فكرة الفلسفة الجمالية لهذا الفن الزخرفي التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بحقيقة التوحيد وعلاقته بالجمال وخاصة في الزخارف النباتية، وفي هذا الشأن ظهرت النظرة العالمية التي جمعها الدين الإسلامي تحت لواء الوحدة.

وقد كان للزخارف النباتية بصمة خاصة لدى العثمانيين، فبلغت بذلك أوج رقيها وتنوعها ولعل أبرزها كما ذكر المفكر الفلسفي ابن سينا" زخرفة الأرابسك "إضافة الى أزهار القرنفل" و"اللالة "و "زهرة الرمان "وشجرة "السرو والنخيل "، التي قد تنفذ منفردة كعنصر مستقل أو كوحدات ت زخرفية مجتمعة فيما بينها على أرضية تربط بينها فروع وسيقان واوراق مختلفة.

البيبليوغرافي:

القرآن الكريم

1. اسامة عرفات سماح. (2011). *الفن الاسلامي* (المجلد عمان). (01، المحرر)
2. أنصار محمد عوض الله رفاعي. (2002). *الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي*. القاعرة: مكتبة الاسكندرية.
3. بوكرسي نادية،ديفل سميحة. (10 03, 2022). قراءة سيميولوجية في الزخارف المنفذة على المصنوعات النحاسية الجزائرية في العهد العثماني. *8*(1)، 352.
4. ذيب بديرينة. (جوان, 2017). جمالية الزخرفة النباتية على الرخام خلال العهد العثماني، منبر جامع سيدي الكتاني قسنطينة أنموذجا. *مجلة آفاق للعلوم*(الثامن ج2)، 353.
5. عبد الناصر ياسين. (بلا تاريخ). *الرمزية الدينية في الزخرفة الاسلامية*. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
6. فؤاد ابو حجلة. (2011). *تاريخ الفن النشوء والتطور*. عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

7. محمد نبيل الحسيني، عبد الغني النبوي الشال. (افريل 2002). *الاصول الجماليةوالفلسفية للفن الاسلامي*. الاسكندرية.

8. ابراهيم مرزوق. (2008). *موسوعة الزخارف*. القاهرة: مكتبة ابن سينا.

9. ادهام محمد حنش. (2013). *نظرية الفن الاسلامي المفهوم الجمالي والبنية المعرفية*. بيروت لبنان: المعهد العالمي للفكر الاسلامي.

10. المعلم بطرس. (1987). القاموس المحيط. بيروث لبنان.

11. حامد خليفة ربيع. (بلا تاريخ). *فنون القاهرة في العهد العثماني*. القاهرة: زهراء الشرق.

12. رزق عاصم محمد. (2000). *معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية* (الإصدار 1). مكتبة مدبولي.

13. رزقي نبيلة. (2014 2015). الزخرفة الجصية في عمائر المغرب الاوسط والاندلس (ق 8/7هـ – 13-14م) دراسة تحليلية مقارنة. *رسالة دكتوراه علم الاثار والمحيط*. جامعة تلمسان.

14. زكرياء إبراهيم. (1976). مشكلة *الفن*. القاهرة: دار الطباعة المصرية.

15. سميرة ام بوعزة. (بلا تاريخ). الزخرفة الاسلامية الجصية بتلمسان. *المجلة العربية لعلوم السياحة والضيافة والاثار، 1*(1). تاريخ الاسترداد سيتمبر , 2020

16. عبد العزيز لعرج. (1990). *الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي* (الإصدار 1). بيروت، لبنان: منشورات عويدة.

17. عفيف بهنسي. (1990). *جماليات الفن العربي*. عالم المعرفة.

18. عيد يونس. (2014). *فلسفة الفن والجمال في الفكر الإسلامي* (الإصدار 1). القاهرة: عالم الكتب.

19. فارس بشير. (1952). *سر الزخرفة الاسلامية*. القاهرة.

20. م.س ،ديمانك. (1982). *الفنون الاسلامية*. دار المعارف.

21. محمد حسن زكي. (بلا تاريخ). *في الفنون الاسلامية*. مصر: مطبوعات أساتذة الرسم.

22. محمد عبد العزيز مرزوق. (1944). *الإسلام والفنون الجميلة*. القاهرة: دار الكتب المصرية.

23. محمد عبد الله، عدلي محمد عبد الهادي. (2014). *الزخرفة الاسلامية* (الإصدار 1). عمان الاردن: مكتبة المجتمع العربي.

24. محمد عبد الله الدرايسة، علي محمد عبد. (2014). *الزخرفة الاسلامية* (الإصدار 1). عمان – الاردن: مكتبة المجمع العربي.

25. محمود النمر. (بلا تاريخ). *مذكرة الزخرفة الإسلامية*.

26. مرزوق ابراهيم. (2008). *موسوعة الزخارف*. القاهرة: مكتبة ابن سينا.

27. مرزوق بنة، مراد لكحل. (ماي, 2018). العناصر الزخرفية في العمارة الاسلامية خلال العصر الوسيط بين الوظيفة الجمالية والادوار المعمارية. *المجلة التاريخية الجزائرية*(6، 7)

28. بولعبيزة سارة ،(2017).التوريق في نماذج من مساجد الفترة العثمانية بمدينتي الجزائر العاصمة وقسنطينة –دراسة فنية – مذكرة لنيل شهادة الملستر في الاثار الإسلامية، قسم الاثار، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قسنطينة 02 – عبد الحميد مهري.

التأثيرات العثمانية على الزخرفة بمدينة قسنطينة (زهرة اللالة أنموذجا)

مكاس مليكة[1]

مقدمة:

إن طبيعة شكل الأزهار وجماليتها كانت وما تزال من أهم العوامل التي أدت بالفنان إلى التركيز عليها كعنصر زخرفي خاصة في العهد العثماني، فقد انتشرت حدائق الزهور في أنحاء تركيا بالمساجد والمقابر وداخل المنازل، كما عملوا على تهجين العديد من سلالات الأزهار وزراعتها بالبلاد

وجميعها لا تقوم بمعزل عن بقية الزخارف ولا تستقل بذاتها، التي رسمت بأسلوبها الطبيعي الواقعي، أو بأسلوب محور يصل بعضها إلى درجة كبيرة من التحوير تفقد معه شكلها وأصولها، وباعتبار أن الجزائر كانت تابعة للدولة العثمانية انتقلت اليها العديد من التأثيرات سواء في مجال العمارة أو الفن والزخرفة ونعلم أن الفنان الجزائري

1. التعريف بالزهرة اللاله:

وتعرف أيضا باسم الخزامى، إلا أن البعض يطلق عليها اسم شقائق النعمان، وهي من فصيلة الزنبقات ذات بصلة مدورة تتميز بجمالها وتعدد ألوانها وأشكالها[2]، **تعرف في تركيا باسم لاله** (**lale**) وهي مشتقة من الكلمة الفارسية لال التي تعني اللون الأحمر، وبالانجليزية tulip وهي تعني كل زهرة تنبت بنفسها في المناطق الرطبة وتعرف ايضا بشقائق النعمان نسبة إلى النعمان بن المنذر ملك الحيرة الذي أعجب بها وخصها لنفسه وكان يقول عنها أن الشقائق ملك الورود[3]

ولأزهار اللاله شكل مميز يشبه كثيرا البيضة أو الفنجان وهي تختلف من حيث الحجم فمنها الأحجام الصغيرة والكبيرة واللاله أوراقها منفردة نادرا ما تكون زوجية أو ثلاثة وهي كبيرة نسبيا ذات ست أو ثماني بتلات

[1] مكاس مليكة، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري، قسنطينة 2 Mali20111@hotmail.fr

[2] حنفي عائشة، الحلي الجزائرية بمدينة الجزائر في العهد العثماني، في القرنين 13/12هـ_ 19/18م، دراسة تاريخية أثرية و فنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر،2009/2008م، ص296.

[3] حمدوش زهيرة، الزخارف العمائرية خلال العهد العثماني دراسة أثرية فنية رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة بوزريعة2، 2016-2017، ص739

ملتفة ألوانها مختلفة أو متحدة الظلال تتميز بألوانها المتغيرة ما بين الأحمر والأزرق البنفسجي والأصفر البرتقالي والوردي والأبيض النقي[1].

2. نبذة تاريخية عن زهرة اللاله:

يرجع أصل هذه الزهرة إلى تركيا وليس إلى هولندا كما ذكر البعض ذلك لأن هذه الزهرة دخلت هولندا عن طريق تركيا في القرن السادس عشر، تقول الأستاذة سعاد ماهر في كتابها الخزف التركي" وقد كتب cevad reçtu مقالا عن زهرة اللاله ذكر فيه أن العثمانيين أخذوها عن الهولنديين على يد سفير النمسا في اسطنبول في القرن السابع عشر في عهد السلطان سليمان الثالث، إلا أن الأستاذة سعاد ماهر ترى أن التاريخ يشهد غير ذلك فالتاريخ يقر أن الهولنديين عرفوا زهرة اللالة من الأتراك في القرن 16م، أما الواقع المادي الذي لايدع مجالا للشك فهو وجود زهرة اللالة ممثلة على الخزف، والنسيج، والسجاد العثماني منذ أواخر القرن الخامس عشر، على أني أعتقد أن الكاتب في مقاله كان يعني به نوعا معينا من زهرة اللاله استنبته الهولنديين وأخذه عنهم الأتراك في القرن 17[2].

أما في القرن الثامن عشر في عصر السلطان أحمد الثالث(1730/1703) فقد انتشرت بشكل أكبر حتى أطلق على هذا العصر عصر اللاله، وكانت مزارع اللاله تتميز بعناية كبيرة واهتمام واضح ففي الحر الشديد تغطى بقماش التيل، ووصلوا بزراعتها إلى آلاف الأنواع نتيجة للرعاية المستمرة، والإشراف المباشر من قبل مجلس يطلق عليه مجلس الزهور وكانت تقام بهذه المزارع حفلات تضاء بالمصابيح وكان هناك أيضا مناقشة شديدة بين هواة زراعة اللالا في إنتاج أنواع نادرة، وتخليق أشكال جديدة بالتلقيح فيما بينها، ويمنح الفائز مكافأة كبيرة وتعرف الزهرة الفائزة باسم خاص بها[3].

ولقيت هذه الزهرة من العناية والإقبال ما لم تلقاه الأزهار الأخرى، باستثناء زهرة القرنفل التي شاركتها هذه المكانة، وبجامعة اسطنبول مخطوطات تحدثت عن زهرة اللاله بصفة خاصة بأنواعها، وخصائصها المتميزة كما تضمنت هذه المخطوطات رسوما ملونة توضح خصائص كل نوع منها، وأقام السلاطين المعاهد لتدريس هذه الخصائص وطريقة استنباتها، وتهجين أنواع جديدة منها ويذكر أن سفير هولندا في اسطنبول نقل زراعة زهرة اللاله إلى حدائق

---

[1] حمدوش زهيرة، المرجع السابق،,ص739.

[2] سعاد ماهر، الخزف التركي ، ص77.

[3] شادية الدسوقي عبد العزيز، الاخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003ص166_167.

قصره، وحرص على عدم إذاعة سرها لكي يضل متميزا عن غيره بامتلاكها، ورغم ذلك تسرب سرها من قصره لتنتشر إلى جميع هولندا، وتنتقل منها إلى أوربا[1].

و ليس أدل على اعتزاز الأتراك، وعظم تقديرهم لهذه الزهرة من أن فنانيهم رسموها في أشكال تشبه شاراتهم المميزة لدولتهم وهي الهلال، فقد وجد بمسجد السليمية بأدرنة عمود محفور عليه رسم زهرة اللاله في وضع مقلوب جعلها تشبه رسم الهلال [2]، وهناك أسطورة شعبية مفادها أن زوال هذا العمود بزهرة اللاله التي يحملها سيكون إيذانا بنهاية العالم، وقد ظلت هذه الزهرة محافظة على مكانتها في المجتمع التركي، حتى غزا أسلوب الباروك والركوكو من أوربا الفن التركي في القرن 18م[3].

3. دلالاتها ورمزيتها:

إن اهتمام الأتراك بزهرة اللاله لم يكن مرجعه إلى جمالها فحسب، بل كذلك لبعض المعتقدات الدينية، وقد يأتي هذا الاعتقاد من اسم الزهرة نفسها، إذ أن كلمة لاله التركية تتكون من نفس الحروف التي يتكون منها لفظ الجلالة الله ومن ثم فقد أكسب هذا التشابه في الحروف زهرة شقائق النعمان ظرفا، وقدسية عند الأتراك المتمسكين بأهداب دينهم.[4]

وقد انتقل هذا الولع بالأزهار وبزهرة اللالة على الخصوص إلى الفنون الزخرفية، وصارت هذه الأخيرة طراز خاص فرسمها الفنانون في أشكال متنوعة عديدة، وقد عمل الفنان الجزائري في مدينة قسنطينة على تزيين أعماله الفنية هو الآخر بهذه الزهرة باعتبار أن الجزائر كانت من الأقاليم التابعة للخلافة العثمانية، ومن بين النماذج التي نجدها فيها والتي تطرقنا لها في هذه المداخلة هي محراب جامع سوق الغزل، وعلى إحدى جداريات قصر أحمد باي، وفي تصميم بلاطة خزفية هولندية بالقصر، وعلى باب خشبي

[1] لعرج عبد العزيز محمود، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العهد التركي، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص285.

[2] سعاد ماهر، المرجع السابق، ص79.

[3] لعرج محمود عبد العزيز، المرجع السابق ص285.

[4] سعاد ماهر، المرجع السابق، ص79.

- **النموذج الأول: محراب جامع سوق الغزل:**

يقع جامع سوق الغزل في الساحة المجاورة لقصر احمد باي، جنوب غرب المدينة القديمة، يتم الدخول إليه عن طريق الساحة العامة (سي الحواس)، وعند عامة الناس La place générale، يطل من الشرقية على شارع 19 جوان، ومن الجهة الغربية شارع سياف، ومن الجهة الشمالية شارع بولكلاب مصطفى، ويرجع أصل تسميته إلى السوق الذي كان موجودا بالقرب منه الذي كان تباع في الأصواف المهيأة للنسيج[1].

أسسه حسين باي بوكمية* ويدعى أيضا حسين قليان، تركي الأصل ولد سنة 1666م، كان شجاعا حازما، وهذه الصفات التي أهلته وجعلته يبقى في الحكم مدة25 سنة[2]، بني جامع سوق الغزل في سنة (1143 هـ _1730 م)، وهذا ما توضحه الكتابة التأسيسية الموجودة بقصر أحمد باي.

يمتاز محراب جامع سوق الغزل بخصائص فنية عالية، وفريدة من نوعها تميزت بدقة التنفيذ، يبلغ ارتفاع حنيته حوالي 3.45م، وعرضها 1,42م، أما عمقها 1,20م

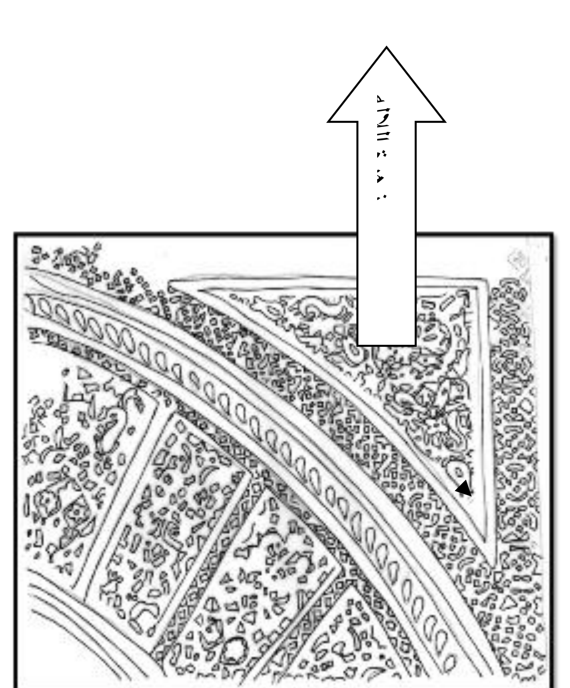
كوشتي العقد هي عبارة عن مثلث، نقش بداخله زخارف جصية بأسلوب الحفر البارز، تتألف من أزهار اللالة، وسيقان تنمو منها مراوح نخيلية، مع إحاطة إطار المحراب بشريط غني بزخرفة التوريق، وهذا ما يوضحه الشكل 1 والصورة 1.

[1] رشيد بورويبة، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة وزارة الثقافة، الجزائر، 1978، ص98.

*بوكمية: كمية بفتح الكاف وسكون الميم وفتح الياء، وهي لفظة تركية معناها السكين أو السيف

[2] محمد صالح ابن العنتري، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحي بوعزيز، دار هومة، الجزائر، 2007، ص68.





الصورة1: محراب جامع سوق الغزل شكل1: تفريغ وخرفي يبين زهرة اللاله بأسلوب الارابسك

في كوشة المحراب

- **النموذج الثاني: قصر أحمد باي:**

يقع قصر أحمد باي جنوب شرق المدينة القديمة لقسنطينة، على علو يتراوح مابين 500 إلى 600على مستوى سطح البحر، يتم الدخول إليه عبر الساحة العامة سي الحواس حاليا، ويطل من الجهة الشرقية على شارع 19 جوان ومن الجهة الشمالية على شارع مصطفى بولكلاب، ومن الجهة الغربية على شارع سياف[1].

عندما عين الحاج أحمد بايا على قسنطينة في سنة 1243هـ/1826م، قدم الطلب للحصول على ملكية أحد المناطق دار البشماة، هاته الدار التي لم يتحصل عليها مجانا رغم المنصب الهام الذي كان يحتله، بل عمل على أن يكون بها مقابل مادي معتبر، إذ استبدلها بدار كان يملكها بإحدى أحياء المدينة حتى لا يقال أنه أخدها عنوة.

في عام(1244هـ-1828م) شرع الحاج أحمد باي في بناء قصر فخم على أحدث طراز، من الأبنية الجميلة التي رآها أثناء إقامته بالبليدة، أوفي الجزائر، أو في المشرق، الذي سبق له أن تجول في بلدانه أثناء سفره

[1] Féraud (ch.), Monographie de palais de bey a Constantine, recueil de société Archéologie, 1967, p10.

إلى الحج ورجوعه منه، وأن يكون مزودا بأحسن وأجمل مظاهر البهجة والزينة، والأناقة المناسبة لمقام الملك، بحيث يجمع بين مناظر الفخامة والعظمة، وجمال الشكل كما هو شأن الملوك الذين ألفوا في حياتهم هذه المظاهر، التي من شأنها أن تسر الناظر وتبهج الخاطر[1].

- ✓ نجد زهرة اللالة بالقصر لها ثلاثة نماذج

- النموذج الأول:

تمثل هذه الصورة زخارف نباتية وهندسية منفذة بأسلوب الفريسكو على مادة الجص، عبارة عن معينات رسمت بداخلها زهرتي اللاله متناظرتين ومتقابلتين، وتوجد هذه الزخرفة في الجدار المقابل من جناح الحوض بقصر احمد باي، جاء شكل الزهرة عرضي يضيق كلما اقترب من الرؤوس.



صورة 2: زخرفة نباتية تتمثل في أزهار من بينها زهرة اللاله

- **النموذج الثاني:**

نفذت زهرة اللاله على إحدى الأبواب الخشبية، وعلى مستوى باب المحكمة لقصر احمد باي، جاءت الزهرة بشكل مغاير بحيث رسمت نهايتها بخمسة رؤوس والرأسين الجانبين منفرجين ونفذت بشكل كبير وواضح وكانت تتوسط اللوحة أنجزت بتقنية التخريم وزينت بأسلوب التلوين بحيث لونت بتلاتها باللون الأصفر.

[1] محمد المهدي(بن علي شعيب)، أم الحواضر في الماضي والحاضر تاريخ مدينة قسنطينة، مطبعة البعث قسنطينة، 1400هـ -1980م،ص.443.



صورة 3: زهرة اللاله بأسلوب التخريم والصبغ على الخشب عن الباحثة

- النموذج الثالث:

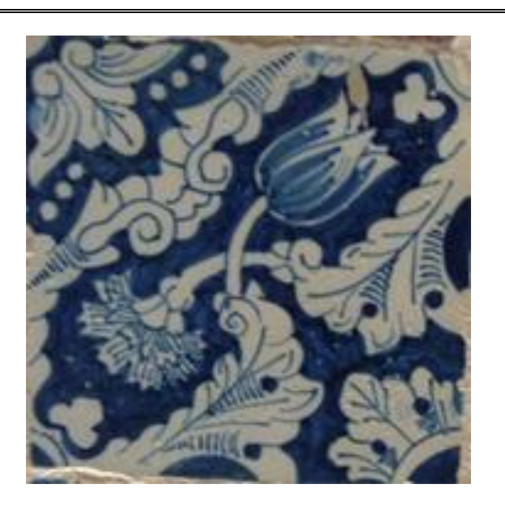
تمثل هذه اللوحة زخرفة نباتية رسمت بغرفة بنت الباي بأسلوب الفريسكو يزينها سيقان نباتية ملتفة، رسم داخلها زهرة اللاله بطريقة مختلفة رؤوسها منفرجة، تنبثق من السيقان اوراق خضراء في اتجاهات مختلفة.



صورة 4:زهرة اللاله بشكل مغاير رسمت بأسلوب الفريسكو عمل الباحثة

النموذج الرابع

بلاطة خزفية هولندية تزين إيوان غرفة بنت الباي بالقصر، رسمت عليها زخارف نباتية أوراق الاكانتس وأوراق مفصصة وفي وسط البلاطة رسمت زهرة اللاله، والقرنفل باتجاهين مختلفين لونتا باللون الأزرق.



صورة 5: زهرة اللالة على بلاطة خزفية هولندية عمل الباحثة

4. مواد الزخرفة وأساليب تنفيذها

أ/ **الجص**: وهو الذي يطلى به وهو لفظ أعجمي معرب[1]، من جبسين وهو كبريتات الكالسيوم المائية، كما يطلق عليه الجبس لسرعة تصلبه، ويطحن الجبس الخام الذي يسخن على درجة حرارية من 150مْ إلى 170 مْ ، ليتخلص من نسبة الماء الموجودة فيه[2]، ويصفها ابن خلدون فيقول: <<...ومن صناعة البناء ما يرجع إلى التنميق، والتزين كما يصنع من فوق الحيطان الأشكال المجسمة، من الجص يخمر في الماء، ثم يرجع جسدا، وفيه بقية من البلل فيشكل على التناسب تخريما بمثقاب الحديد إلى أن يبق له رونق، ورواء...>>.[2]

- **الفريسكو**:

وهي أن يكسى الجدار بطبقة من الجص، أو غيرها من المواد كالطين الذي استخدم في الكنائس، والأديرة القبطية القديمة، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء، ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف هذه الألوان، حتى يتشرب الجص باللون في أثناء جفافه، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء، ولا شك أن طريقة الرسم بالفريسكو أقل تكلفة من الفسيفساء، وأقدم الصور المائية التي وصلت إلينا هي الرسوم التي اكتشفت في قصير عمرة، الذي ينسب إلى الوليد بن عبد الملك 86هـ_96هـ/705م_715م[3].

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد (ابن منظور)، لسان العرب، تحقيق وتعليق عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خلي إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005/1462، ص 981.

[2] عبد الرحمان (ابن خلدون)، المقدمة، دار العودة، بيروت، 1981، ص 324.

[3] سعاد ماهر محمد، الفنون الإسلامية، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص220

ب/ الخشب: يطلق عليه باللاتينية "بوسكوس"، وهو عبارة عن مادة صلبة ملتحمة ليفية تتكون عموما من الساق، والفرع، والجدع، علما أن الأشجار التي تنمو بسرعة تتميز بخشب أكثر صلابة، وتعمر طويلا[1].

والخشب هو ما غلظ من العيدان، والجمع خشب وبيت مخشب ذو خشب[2]، فالخشب مادة عضوية مصدرها الغابات، ويتم تحضيره بقطعه من الأشجار في وقت ملائم عادة ما يكون في فصل الشتاء، ثم يقوم النجار بنزع القشرة، ثم يقطعه إلى قطع متساوية ومنتظمة، ويخزنه في آماكن تقيه من الحرارة، ومن الأمطار، حتى لا يلتوي، ويمد بطريقة أفقية، وبعد مدة من الزمن يفقد الخشب نسبة كبيرة من رطوبته، بحيث لا يبقى منها سوى 15 أو5، وهي النسبة التي يصبح فيها صالح للاستعمال[3]

- **أسلوب الصبـغ**:

استخدمت في عدة أبواب بغرف قصر أحمد باي، ويتم هذا الأسلوب أولا بمعالجة الخشب قبل تلوينه، وذلك بطلاء أسطحه بلون أحادي، ثم نترك لتجف في الهواء، بعد ذلك يقوم الفنان برسم المواضيع الزخرفية بواسطة الفرشاة باستعمال الألوان المرغوب فيها، وللحفاظ عليها من المؤثرات الخارجية الطبيعية كالرطوبة، والحرارة يطليها بمادة اللاكية ويرجع ظهور استعمال اللآكlack في صباغة التحف الخشبية إلى العصور الإسلامية، من عصير شجر السماق، ومن خصائصها أنها تجف بسرعة[4]، ولقد اتجه الفنان المسلم إلى استخدام هذا الأسلوب لأنه يعطي القيمة الجمالية للموضوع الزخرفي، إضافة إلى أنه يضفي عليها مظهر الحيوية[5]، ويستعمل اللون لذاته، ولقيمته الجمالية الخاصة، بحيث أنه يؤثر على النفس، فتحدث فيها إحساسات بعضها يوحي بأفكار تريحنا وتطمئننا، والأخرى العكس إذ أنه يبعث في نفوسنا الفرح، كما يبعث الحزن والكآبة[6]

---

1 AUGE(c), Nouveau Larousse illustré, Librairie Larousse, paris, s,d; p137 .

2 ابن منظور، المصدر السابق، ص 351.

3 عاصم (محمد رزق)، عاصم (محمد رزق)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، 2000.، ص63.

4 عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العهد العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص165.

5 عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص154.

6 حسن علي حمودة، حسن علي حمودة: فن الزخرفة. مصر 1972.، ص95.

- **أسلوب التخريم:**

يتم فيها قطع الخشب، وتفريغ المساحات الحرة التي تفصل العناصر الزخرفية بواسطة مقص، ومثقب بطريقة نحصل من خلالها على زخرفة مخرمة[1]، ونشاهد هذا الأسلوب في زخرفة

ج/ الزليج أو البلاطات الخزفية: تعد البلاطات الخزفية من أهم العناصر التي لجأ إليها الفنان المسلم في تكسية جدران وأرضية مبانيه، غير أن ظهور هذا العنصر لم يكن وليد صدفة، وإنما كان بعد عدة محاولات، وعبر تاريخ طويل، يعود الاهتمام بها إلى الفترات القديمة، وفي الفترة الإسلامية يرجع استخدامه إلى العصر الأموي، ويجمع المؤرخون على أن قبة الصخرة التي شيدها الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في القسم الجنوبي من ساحة المسجد الأقصى عام 72هـ، تعد من أروع وأجمل ما أنشئ في العمارة الإسلامية، وتشهد على ذلك كتابة بالخط الكوفي البسيط من الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء، وتعتبر أول مثال لاستخدام الفسيفساء [2]

- **تقنية الزخرفة:**

تحتاج المربعات الخزفية إلى طلاء أبيض اللون، وبعد تجفيفها في الهواء ترسم عليها العناصر الزخرفية بالطلاءات الملائمة، وتترك لتجف في الهواء مرة ثانية، ثم يغطى سطحها المزخرف بطلاء شفاف، بعد أن تجف، تصبح صالحة للحرق للمرة الثانية[3].

- **نتائج الدراسة:**

لقد حظيت هذه الزهرة بمكانة هامة في الفن حيث استعملها الفنان في مختلف عمائره فنجدها في جامع سوق الغزل في كوشتي المحراب، وعلى جداريات قصر أحمد باي، وزينت إحدى أبواب القصر وهو باب المحكمة، كما رسمت على بلاطة خزفية هولندية كانت تزين غرفة بنت الباي بالقصر.

. تعددت الحوامل التي نفذت عليها هذه الزهرة، فرسمت على الجص بأسلوب الفريسكو بقصر أحمد باي، وبأسلوب الحفر على الجص بمسجد سوق الغزل، وبأسلوب التلوين والتخريم على الخشب باحدى أبواب القصر.

---

[1] عبد العزيز لعرج ،الزخرفة المعمارية في العهد العثماني،24.

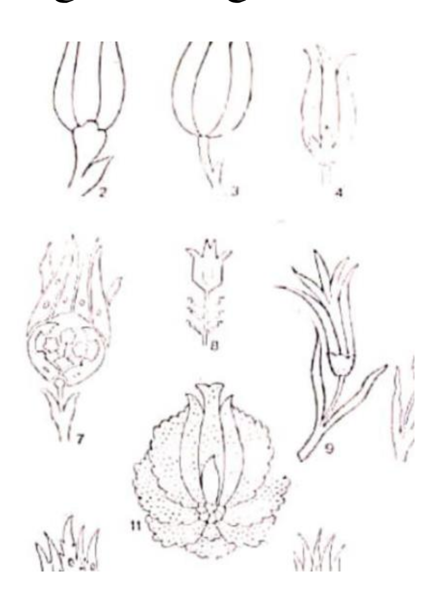
[2] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986.،ص216.

[3] أندريه باكار، داكار(أندريه)، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة،مج 1، تعريب جرجس سامي، دار أتولي.،ص358.

. لا حظنا من خلال النماذج المدروسة بأن زهرة اللاله لم ترسم بنفس الطريقة، وإنما تعددت أنماطها، وهذا يبين براعة الفنان، وحبه لهذه الزهرة فقد كان الاختلاف واضح في البدن، وعدد الرؤوس فنجد منها البدن العريض والمنتفخ، والبدن الطولي، ومنها ثلاثية الرؤوس، وهناك الخمسة رؤوس وأحيانا تكون الرؤوس الجانبية منفرجة.

خاتمة:

ختاما لهذه الورقة البحثية المتواضعة نخلص إلى أن الفنان قام بتجسيد هذه الزهرة على مختلف المواد، وهذا دليل على ثراء المنظومة الفنية، وتنوع الاستعمالات فيها فمن خلال اطلاعنا على لوحة أشكال زهرة اللاله التي وضعها ارسفان في كتابه Art decoratif turc وجدنا هناك اختلاف كبير في البدن والرؤوس، وهذا ما يوضح بأن الفنان الجزائري انتقل من مرحلة التأثير إلى مرحلة الإبداع، والتفنن فأخرج أنماطا جديدة لهذه الزهرة.



لوحة1: انماط زهرة اللاله عن ارسفان(عن ارسفان)

قائمة المصادر والمراجع:

أولا:المصادر

1. أبو الفضل جمال الدين محمد (ابن منظور)، لسان العرب، تحقيق وتعليق عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خلي إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005/1462.

2. عبد الرحمان (ابن خلدون)، المقدمة، دار العودة، بيروت، 1981.

3. محمد صالح ابن العنتري، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة، واستيلائهم على أوطانها، مراجعة وتقديم وتعليق يحي بوعزيز، دار هومة، الجزائر، 2007

4. محمد المهدي (بن علي شعيب)، أم الحواضر في الماضي والحاضر تاريخ مدينة قسنطينة، مطبعة البعث قسنطينة، 1400هـ -1980م.

ثانيا:المراجع

1. داكار أندريه، المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة، مج 1، تعريب جرجس سامي، دار أتولي.

2. رشيد بورويبة، قسنطينة، سلسلة الفن والثقافة وزارة الثقافة، الجزائر، 1978.

3. سعاد ماهر، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، 1977.

4. سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

5. شادية الدسوقي عبد العزيز، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003.

6. عبد العزيز لعرج، الزخرفة المعمارية في العهد العثماني.الجزائر.

7. عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العهد التركي، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

8. عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العهد العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

ثالثا: الأطروحات

1. حنفي عائشة، الحلي الجزائرية بمدينة الجزائر في العهد العثماني، في القرنين 13/12هـ_ 19/18م، دراسة تاريخية أثرية وفنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر، 2009/2008م.

2. حمدوش زهيرة، الزخارف العمائرية خلال العهد العثماني دراسة أثرية فنية رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، جامعة بوزريعة2، 20172016.

رابعا:المعاجم:

✓ عاصم (محمد رزق)، عاصم (محمد رزق)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، 2000.

خامسا: المراجع باللغة الأجنبية:

✓ AUGE(c), nouveau Larousse illustre tome, liprairai, larausse, paris, s,d;

✓ Féraud (ch.), Monographie de palais de bey a Constantine, recueil de société Archéologie, 1967

الرسومات الجدارية بقصر الحاج أحمد باي (1826 –1835م) – دراسة أثرية–

رزقي فهيمة، خلف الله شادية[1]

مقدمة:

اعتمد الإنسان منذ القدم على عدّة مواد في زخرفة جدران عمائره، وتعتبر مادة الجص من أبرز هذه المواد، لما تتميز به من طواعية ومرونة وسهولة في التنفيذ، ويحتفظ قصر الحاج أحمد باي (1826–1835م) بمدينة قسنطينة على نماذج من الزخارف الجصية تعود إلى الفترة العثمانية، نفذت بطريقة الفريسكو أو ما يطلق عليها طريقة الرسم بالألوان المائية.

ونهدف من من خلال هذه الدراسة إلى تحديد المواضيع الزخرفية وعناصرها التي استخدمها الفنان وجسدها في تزيين جدران القصر، حيث تتمحور إشكالية الدراسة حول مميزات وخصائص زخارف جداريات قصر الحاج أحمد باي.

تمهيد

يعتبر فن الرسم الجداري من أقدم أشكال الإبداع الفردي والجماعي التي عرفها الإنسان منذ آلاف السنين، وهو من أولى الأشكال التي مارسها للتعبير عما يجول في ذهنه للتخاطب مع الآخرين قبل أن يصبح للإنسان لغة مكتوبة يعبر فيها عن أفكاره وتجاربه بأساليب بدائية، فكانت مثل هذه الرسوم ترسم في البداية بالفحم والأصباغ الطبيعية[2].

والجدير بالذكر أنّ هناك نوعان من الرسم هي الرسم الجداري بنوعيه الفريسكو والتمبرا، والرسم الجداري الفسيفسائي في الأرضيات والجدران، ويعد الرسم الجداري أحد أساليب فن التصوير الذي ينفذ على سطوح الجدران أو السقوف بإحدى أنواع التغطية المختلفة من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة أو الحركة، والملمس والشكل أو تخيله، وكذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر، فضلا عن أنّها تخدم الحاجات الإنشائية للعمارة[3].

---

[1] فهيمة رزقي، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2، شادية خلف الله، جامعة الجزائر 2

[2] إحسان عرسان الرباعي، جداريات الجامع الأموي–دراسة تحليلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2006، ص 31.

[3] نفسه، ص 32.

وتُعرَف دائرة المعارف البريطانية الفن الجداري على أنّه فرع من التصوير الذي يتعامل مع زخرفة الجدران والأسقف بالمنشأة المعمارية، وهو يختلف في صلبه عن مختلف أنواع الفنون كونه متصل اتصال عضوي بفن العمارة[1].

وعموما فالفن الجداري أو الجداريات كما اصطلح عليها تعني الرسم على الحائط لأغراض متعددة، قد تكون تسجيلية أو رمزية، وقد تكون جمالية خالصة، ولهذا فقد ارتبط الرسم الجداري بوجدان الإنسان ليعبر عما بداخله وعن مكنونات أخرى تستمد أصولها من دوافع ومرجعيات عديدة، وقف العامل الديني في مقدمتها فاعلا ومؤثرا وموجها[2].

ويضم قصر الحاج أحمد باي بمدينة قسنطينة رسومات جدارية نفذت بطريقة الفريسكو، تشهد على براعة الفنان واحترافيته، نفذت بدقة متناهية، وهي تعبر في مجملها على الثراء الفني والزخرفي الذي ميّز الوجود العثماني بالجزائر.

وترجع فكرة وجود هذه الرسومات الجدارية بالقصر أنّه في أحد الأيام وجد أحمد باي القصر بلون روتيني وممل فجاءته فكرة تغييرها لتكون أكثر جاذبية عن طريق رسمها، ولتعكس قوته وسلطانه، فاستدعى مسؤول القصر وطلب منه إعادة تلوين جدران القصر الداخلية بلوحات جدارية، فأحضر هذا الأخير سجينا مسيحيا لم يكن على دراية بفن الرسم اسمه "رفائيل".

لكن الرواية الأقرب إلى الصواب تذكر أنّه جاء مواطن جزائري من العاصمة، يطلق عليه " الحاج يوسف" تتلمذ على يد أحد أكبر الرسامين في مصر، عرض على الحاج أحمد باي فكرة رسم المدن التي زارها في رحلته إلى البقاع المقدسة، وقام برسم جداريات القصر بمساعدة مجموعة من رسامي مدينة قسنطينة[3]، والدليل على ذلك أنّ الرسوم المنفذة على جدران القصر تعكس مدى دراية صاحبها بالفن الإسلامي وبفن التزويق والتصوير على

---

[1] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، مذكرة ماجستير منشورة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013، ص 7.

[2] بركات سعيد محمد، الفن الجداري، الخامة، الغرض، الموضوعات، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 2008، ص 9.

[3] **Courtois** (**A**), étude sur le palais d'el hadj Ahmed bey de Constantine, dans: bulletin de la société géographique d'Alger, vol.34, 1929, pp. 235-237.

- دحدوح عبد القادر، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دراسة عمرانية أثرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة بوزريعة، 2009/ 2010م، ص ص 712، 713.

المخطوطات الإسلامية، التي تميل أكثر إلى التجريد والتحوير والابتعاد عن الطبيعة، استجابة إلى ما تدعو إليه العقيدة الإسلامية في هذا الشأن[1].

وقد توزعت هذه الرسومات الجدارية التي جاءت على شكل لوحات فنيّة بين جدران أروقة حديقة البرتقال وحديقة النخيل، وأروقة الصحن والحوض، كما جاءت تعلو منابت العقود وجدران الغرف والسلالم، وهذه الرسومات في مجملها مختلفة الألوان والمواضيع التي تجسدها.

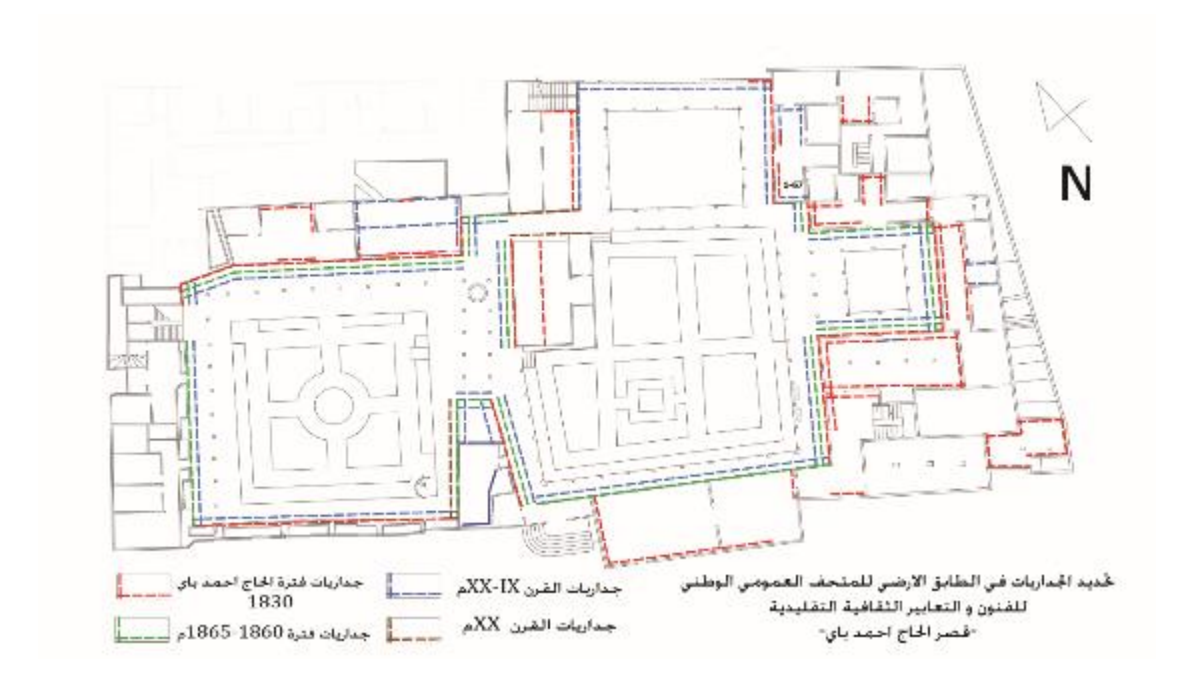
تزيّن الرسومات الجدارية لقصر الحاج أحمد باي مساحة تقدر بـ 1609م^2، موزعة على الأجنحة الآتية: جناح حديقة النخيل 418م^2، وجناح وسط الدار120م^2، وجناح الحديقة الصغيرة (الحوض) 150 م^2.

1- مصطلح الفريسكو:

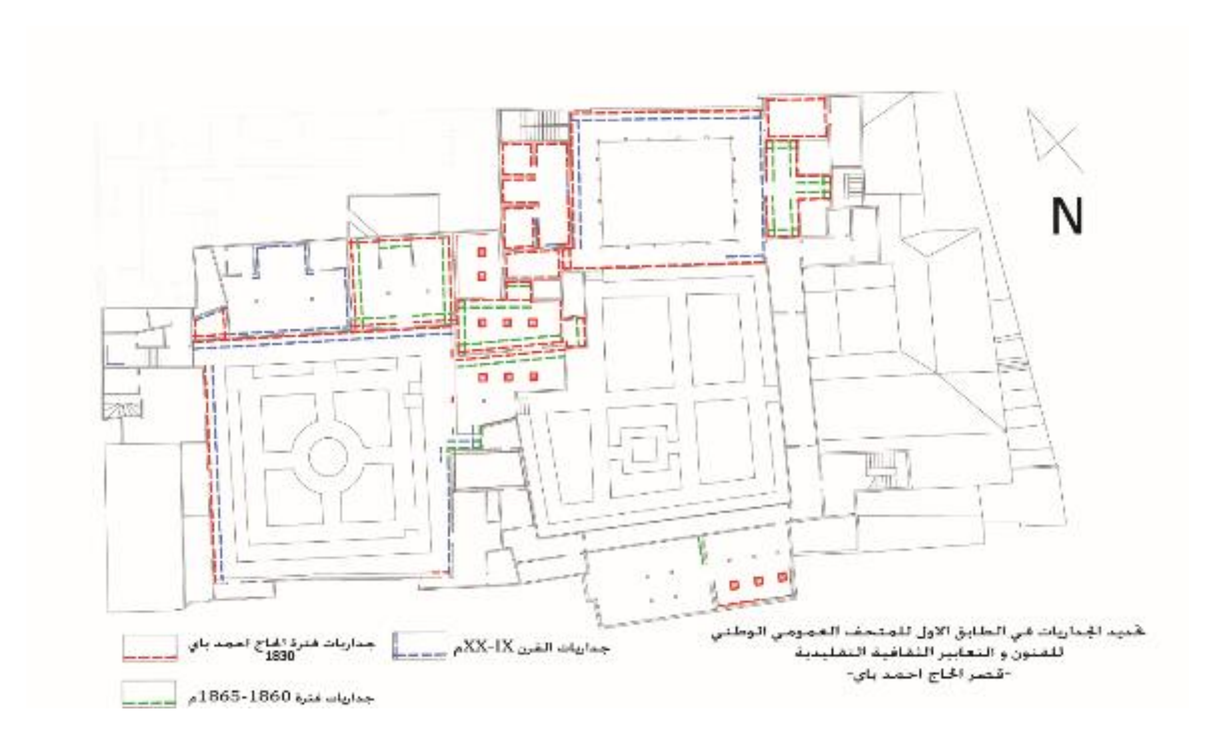
هي كلمة ايطالية تعني طازج أو رطب، وهو أسلوب من أساليب الرسم بالألوان المائية على مادتي الجص أو الملاط الذي لم يجف بعد، وقد كشفت الأبحاث العلمية والتاريخية أن الفريسكو ينفد على حائط مغطى بطبقة من الجص قبل جفافه ويرسم عليه بألوان مائية[2]، لذلك نجد ألوان الفريسكو باهته نتيجة لامتصاص الجص لها وغالبا، ما يضع الفنان تصميمه على الطبقة قبل السطحية ثم يقوم بتحديد الخطوط الخارجية لمختلف الأشكال بالألوان المائية، ويقوم بعد ذلك بوضع طبقات الجبس بمساحات صغيرة يقوم بتلوينها قبل أن يجف ويدعمها بمساحات مناسبة من الألوان المتوافقة معها، ثم يترك العمل ليتفاعل ملح الكالسيوم الموجود في الجبس مع ثاني أكسيد الكربون الموجود في الجو لتكوين طبقة فيلمية فوق الألوان تثبتها وتجعلها جزاء لا يتجزأ من السطح وتعطي الألوان نصاعة وبريقا مميزين.

[1] زهيرة حمدوش، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2017/2016، ص ص 129، 130.

[2] داليا أحمد فؤاد الشرقاوي، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الفنون التطبيقية، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2000، ص 157.



مخطط 1: يمثل توزع الرسومات الجدارية بالطابق الأرضي(عن خلف الله شادية وآخرون)



مخطط 2: يمثل توزع الرسومات الجدارية بالطابق الأول (عن خلف الله شادية وآخرون)

2- مميزات وخصائص الرسومات الجدارية بقصر الحاج أحمد باي:

- الابتعاد عن محاكاة الطبيعة، حيث اعتمد الرسام على التحوير عدا في بعض المواضيع.

- استخدام الألوان الزاهية والبراقة والتدرج اللوني في بعض المواضيع، وإضافة كتابات توضيحية التي جاءت على شكل تعاليق، وربما كان يهدف الرسام من ورائها إلى تعويض ما في الرسومات من تسطيح وتجريد، وابتعاده عن قواعد المنظور.

- استخدام مساحات كبيرة وصغيرة حسب اختيار الموضوعات المطلوبة من طرف الفنانين المحترفين من كل مكان.

- جاءت الرسومات العمرانية خالية من الشوارع والأزقة، لدرجة يصعب الفصل بين معالم المدن والتي تمثلها تلك الخطوط العمودية والأفقية للمبنى[1].

- واجهات المباني تتخللها نوافذ مستطيلة كبيرة ومعقودة مطلة إلى الخارج، وربما هذا دليل على اختلاف الفترة التي رسمت فيها هذه الجداريات، والتي يمكن تأريخها بالفترة الاستعمارية.

- استخدام المزهريات التي تنبثق منها الباقات والأزهار، بالإضافة إلى السلال والخراطيش.

- تصوير البحار والأنهار والبحيرات ومناظر السفن الشراعية بمختلف أنواعها التجارية والحربية وسفن الصيد والنزهة والترفيه.

- ظهور تأثير فن الباروك على الرسومات الجدارية بالقصر.

- رسم الحيوانات بصورة أقرب إلى الطبيعة من حيث شكلها والألوان، كالمواشي والأغنام وهي ترعى في الحقول الطبيعية، والأحصنة والجمل والبقر والأسد، وتصوير الطيور بأنواعها المختلفة كطائر العقاب واللقلق والطاووس، وتعتبر الزخارف الحيوانية والآدمية الأقل تمثيلا مقارنة بالمواضيع الأخرى.

- تمثلت الرسوم الآدمية في فارسين ومصارع، وامرأة في الهوْدج تصور مناظر من الحياة اليومية بلباس تقليدي قسنطيني.

[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص ص 132، 133.

3-المواضيع الزخرفية المنفذة على جداريات القصر:

- **مناظر من تخطيط المدن والعمائر العهد العثماني:** جاءت تزيّن جدران القصر المطلة على حديقة النخيل وحديقة البرتقال وفناء الجناح الشتوي، وهي تجسد مناظر مختلفة للمدن كمدينة الجزائر ومدينة قسنطينة ومدينة تونس ومدينة الفسطاط (مصر العتيق)، ومدينة الإسكندرية ومصر ومحافظة الإسماعيلية والمدينة المنورة ومكة وبيت المقدس، وما تحتويه هذه المدن من عمائر كالمساجد بقبابها ومآذنها القلمية، والقلاع والحصون والأسوار الدفاعية والموانئ.



الصورة رقم 1: رسم لمدينة القاهرة



الصورة رقم 2: رسم لمدينة القاهرة ومعالمها



الصورة رقم 3: رسم لجامع السلطان حسن بالقاهرة.

- **تصوير البحر والنهر ومناظر السفن والمراكب الشراعية:** وتمثلت في سفن حربية وتجارية وسفن صيد ترسو في البحر والنهر، أو واقفة في ميناء بحري، وقد اختلفت أحجامها منها الكبيرة والصغيرة، تعلوها

ساريات الأعلام العثمانية، ونجدها مستخدمة في أروقة القصر بشكل ملفت للنظر، هذا التنوع في السفن يوحي بحركية ونشاط اجتماعي واقتصادي وسياسي ميّز الدولة العثمانية والإيالات التابعة لها[1].



الصورة رقم 4: رسم لسفينة شراعية. صورة رقم 5: منظر لسفينة ترسو في البحر.

- **الأعلام والرايات**: مثلث بمثلث يتخلله هلال ذهبي اللون، ويرمز في الثقافة العثمانية إلى انعكاس ضوء القمر على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو[2].
- **رسوم العناصر العمائرية**: ونجدها ممثلة في الأعمدة وتيجانها والعقود مشكلة بذلك بوائك، وجاءت متداخلة مع المواضيع الزخرفية النباتية، مثل ما هو موجود بإيوان غرفة فاطمة بنت الباي بالطابق الأول من جناح حديقة البرتقال.



الصورة رقم 6: رسم لبائكة زخرفية

- **الزخارف الهندسية**: أما الزخارف الهندسية قوامها مربعات، ومعينات، ومثلثات، والنجمة السداسية والثمانية، والدوائر، وخطوط مستقيمة منفردة ومزدوجة أغلبها شكلت تناغم بينها وبين الزخارف الكتابية والنباتية،حيث نجدها تؤطر المواضيع الزخرفية الأخرى.

---

[1] لطفي علي قشي ونور الإسلام غدار، " التراث الحضاري الإسلامي من خلال جداريات المتحف العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية (قصر الحاج أحمد باي قسنطينة)، دراسة سيميولوجية تاريخية لجداريات مدينة تونس 1818م"، مجلة المعيار، المجلد 26، العدد 64، 2022، ص 907.

[2] نفسه، ص 905.



الصورة رقم 7: زخارف هندسية برسومات القصر

- **الزخارف النباتية:** ما يميز الزخارف النباتية في قصر الحاج أحمد باي هو التنوع، وإلاختلاف في طريقة تنفيذها، حيث جاءت محورة أو طبيعية، وقد راعى الفنان في تجسيدها مبادئ الفن الإسلامي الممثلة في الانسجام والتوازن والتماثل والتكرار،إلى جانب ظهور التأثيرات العثمانية حيث شاع استخدام زهرة اللالة والقرنفل، والأقحوان والورد، وزهرة الرمان، وشجرة السرو...، بالإضافة إلى تصوير الطبيعة بجمالها وروعتها وأشجارها الطبيعية والنباتات الزخرفية والجبال ونباتات الصحراء، وأشجار النخيل وتصوير واحة النخيل.

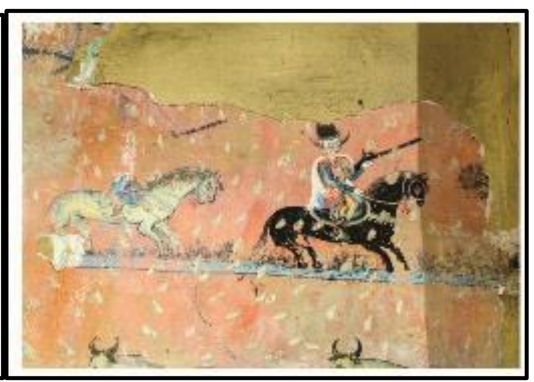
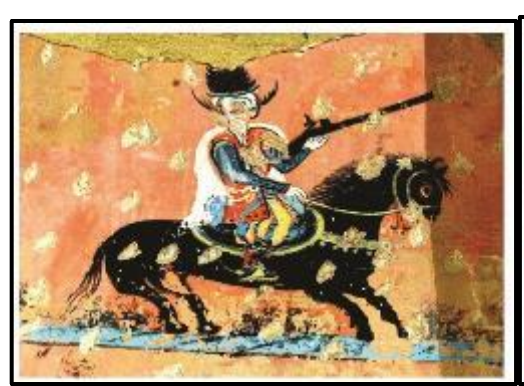


الصورة رقم 8: زخرفة نباتية الصورة رقم 9: زخارف نباتية بغرفة بنت الباي

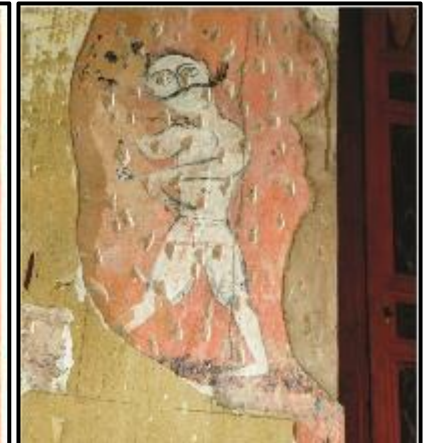
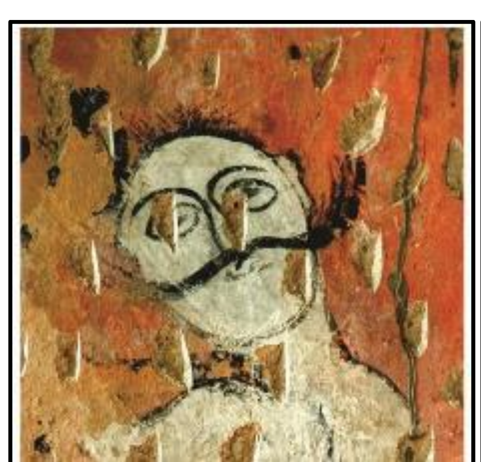


اللوحة رقم 1: زخارف نباتية برسومات القصر.

- **الرسوم الآدمية والحيوانية**: بالرغم من قلتها بالقصر إلا أنّها جاءت تحاكي مواضيع مختلفة، منها رحلة الصيد لفارسين ذات ملامح تركية، والتي تبدو من لون عيونهما السوداء والمتسعتين والشوارب الطويلة، يمتطي كل منهما جواد ويحملان بندقية صيد، ونجد هذه اللوحة بالطابق الأول من جناح حديقة البرتقال، نفذت على أرضية زرقاء.

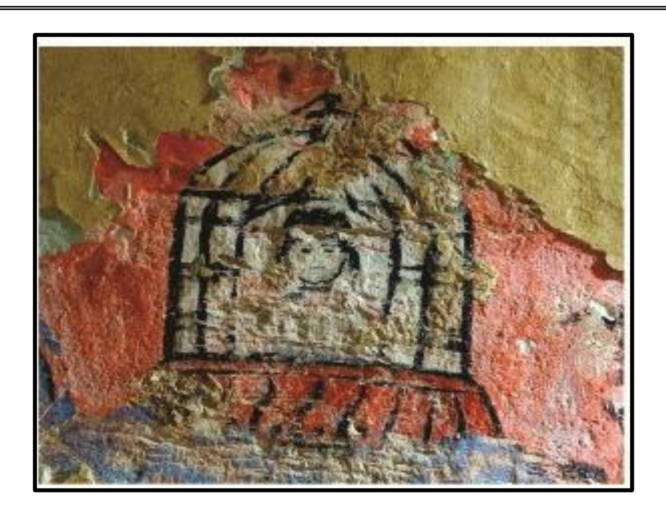



اللوحة رقم 2: **رسم لفارسين بملامح تركية**

اللوحة رقم 3: **صورة لصياد ذو ملامح تركية**

ومن المواضيع الآدمية والحيوانية أيضا المصورة بالقصر نجد قافلة من الجمال يقودها عبيد بملامح عربية وبشرة سوداء اللون، تحمل هذه الجمال على ظهورها الهودج بداخله فتاة متبرجة ترتدي ملابس تقليدية.



الصورة رقم 10: رسم لزخارف آدمية

ووجدت الزخارف الحيوانية بجداريات قصر الحاج أحمد باي أيضا موزعة بالرواق الغربي والرواق الشرقي لجناح حديقة البرتقال وتتمثل في لبؤتين متقابلتين محورتين، بالإضافة إلى طائرين، كما وجدت جدارية تمثل قطيع من الثيران وحصانين في الغرفة الغربية الشمالية للطابق العلوي بنفس الجناح، وهي في معظمها رسومات محورة عن الطبيعة[1].



اللوحة رقم 4: رسم لزخارف حيوانية

- **الزخارف الكتابية**: كان للكتابات الزخرفية برسومات قصر الحاج أحمد باي نصيب كغيرها من الزخارف، وجاءت تتوزع أعلى مدخل يؤدي إلى الغرف التي بالطابق الأرضي، والإطار العلوي للمدخل الأوسط المطل على حديقة البرتقال، وأعلى مدخل إحدى الغرف بالطابق العلوي من جناح الحوض، نفذت بخط الثلث والخط النسخي المغربي بالإضافة إلى خط الطغراء.

[1] حمزة طوالي وهجيرة تمليكشت، " العناصر الزخرفية الإسلامية من خلال قصر أحمد باي بمدينة قسنطينة"، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد15، العدد2، ديسمبر 2021، ص 47.



الصورة رقم 11: رسم لكتابة زخرفية بقصر الحاج أحمد باي.

- **رسم وتصوير النافورات داخل المساجد والمنازل:** ونجدها في رسومات القصر بسيطة تتكون من حوض واحد، أو مركبة من عدّة أحواض، وتنساب منها المياه.

- **رسم طواحين الريح والهواء:** وتعتبر من العناصر الثانوية التي أرفقها الفنان بالمدن والقرى (قرية كنانة ومحافظة الإسماعيلية)، المطلة على الأنهار والوديان والبحار كنهر النيل والبحر الأبيض المتوسط، رسمت بشكل تجريدي[1]، وهو ما يفسر أنّ السكان القاطنين بالقرب من البحر قد استفادوا من حركة الرياح في طحن الحبوب التي يجنونها طيلة العام[2].

- **المزهريات والإصيصات:** شاع استخدام هذين العنصرين برسومات القصر، تنبثق منهما فروع نباتية مورقة ومزهرة، ونجدها أحيانا مزخرفة وأحيانا أخرى بسيطة.

- **الستائر:** نجدها بالجدارية التي تصور مدينة الإسماعيلية، فقد احتوت في الجهة العلوية رسما لستائر ملونة[3].

---

[1] زهيرة حمدوش، المرجع السابق، ص 160.

[2] لطفي علي قشي ونور الإسلام غدار، المرجع السابق، ص 905.

3 نور الإسلام غدار، " الموروث الثقافي الإسلامي من خلال إحدى جداريات متحف قصر أحمد باي قسنطينة، دراسة تحليلية سيميائية لجدارية مدينة الإسماعيلية –مصر– رحلة عودة أحمد باي من الحج (1818م)"، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ب، العدد 47، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، جوان 2017م، ص 100.

4- جرد الرسومات حسب المواضيع:

اللوحات الخاصة برحلة الحاج أحمد باي وما تحمله من رسومات	
الرايات	منها الزرقاء والحمراء وعددها 44
المساجد الجامعة	عددها البارزة 03
الأشجار	بمختلف أنواعها 78
السفن الشراعية الكبيرة	36
القوارب	66
المنازل	لا يمكن عدها لتداخلها في مختلف اللوحات لكنها كثيرة جدا وتختلف طريقة رسمها من لوحة لأخرى حسب المنطقة المراد التعريف بها
بناءات برجيه ومقببة وبسيطة	08
مآذن	69
القباب	55
النخيل	134
الكلمات المكتوبة	هناك بعض اللوحات التي تحوي الكثير من الكتابات الغير مفهومة أما اللوحات الأخرى فبها كلمات عددناها بـ: 23
الطيور	04
الطواحين الهوائية	07
القصور	04

خاتمة:

من خلال هذا العرض لجداريات قصر الحاج أحمد باي نستنتج أنّ التصاوير الجدارية بالقصر تعد شاهدا ماديا على فترة مهمة في تاريخ الفن والزخرفة في الجزائر عامة وفي قسنطينة بصفة خاصة، وهي تعبر عن مدى التطور الفني والزخرفي الذي عكسته القدرة على اختيار المواد الأولية والقدرة على التشكيل والصياغة وتوظيف الرموز والأشكال والزخارف المختلفة بطريقة منسجمة.

قائمة المراجع:

- **إحسان عرسان الرباعي**، جداريات الجامع الأموي-دراسة تحليلية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2006.
- **بركات سعيد محمد**، الفن الجداري، الخامة، الغرض، الموضوعات، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 2008.
- **حمزة طوالي وهجيرة تمليكشت**، " العناصر الزخرفية الإسلامية من خلال قصر أحمد باي بمدينة قسنطينة"، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد15، العدد2، ديسمبر 2021، ص ص 35-55.
- **خلف الله شادية وآخرون**، الحاج أحمد باي بن الشريف آخر بايات قسنطينة 1784-1850م، ط1، مطبعة الديوان، قسنطينة، الجزائر، 2014م.
- **داليا أحمد فؤاد الشرقاوي**، الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، رسالة مقدمة للحصول على شهادة الماجستير في الفنون التطبيقية، قسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2000.
- **زهيرة حمدوش**، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني دراسة أثرية فنية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2017/2016.
- **طوالي حمزة**، الزخارف العمائرية في قصر أحمد باي بمدينة قسنطينة، دراسة فنيّة تحليلية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآثار، تخصص تراث ودراسات أثرية، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم التاريخ والآثار، 2011/ 2012م.
- **عبد القادر دحدوح**، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، دراسة عمرانية أثرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة بوزريعة، 2009/ 2010م.
- **لطفي علي قشي ونور الإسلام غدار**، " التراث الحضاري الإسلامي من خلال جداريات المتحف العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية (قصر الحاج أحمد باي قسنطينة)، دراسة سيميولوجية تاريخية لجداريات مدينة تونس 1818م"، مجلة المعيار، المجلد 26، العدد 64، 2022، ص. ص 897-911.
- **ندى بنت سعود بن سعد الجريان**، رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية، مذكرة ماجستير منشورة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013.

- **نور الإسلام غدار**، " الموروث الثقافي الإسلامي من خلال إحدى جداريات متحف قصر أحمد باي قسنطينة، دراسة تحليلية سيميائية لجدارية مدينة الإسماعيلية –مصر- رحلة عودة أحمد باي من الحج (1818م)"، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ب، العدد 47، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، جوان 2017م، ص ص 93-111.
- **Courtois**. **A**, etude sur le palais d'elhadj ahmed bey de constantine, dans: bulletin de la société géographique d'alger, vol.34, 1929, pp

" مظاهر تأثير فن الباروك على الرسومات الجداريّة لقصر أحمد باي بمدينة قسنطينة "

يونس جحيش [1]

مقدّمـــــة:

شهد الفن العثماني خلال القرن الثامن عشر تدخّل العنصر الأوروبي في شكل طراز وافد يكتسي طابع الفخامة والتنميق الزخرفي، حيث انتقل هذا الأخير من أوروبا إلى العاصمة التركيّة ومنها إلى سائر الأقاليم الخاضعة لحكم الدولة العثمانيّة بما فيها الجزائر، وقد عرف هذا الطراز بـ: "الباروك".

تحتفظ الجزائر بزخم فني ضخم من خلال منشآتها المعماريّة الآثريّة التي تعود إلى الفترة العثمانيّة، ومن بين هذه المنشآت قصر الباي بمدينة قسنطينة والذي ينسب كما هو معلوم إلى أحمد باي آخر بايات المدينة، وقد اشتمل هذا القصر على معظم خصائص الفن العثماني التي تتجسّد بعديد عناصره الفنيّة خاصة رسوماته الجداريّة والتي نفّذت بطريقة التلوين على الجص قبل جفافة التام، والتي عرفت بالفريسكو.

احتوى فريسكو قصر أحمد باي على عديد التأثيرات الفنيّة والتي سنتناول منها على وجه الخصوص "فن الباروك" الذي يمثل أعلى نسبة من بين نسب التأثيرات الفنيّة الوافدة على هذا المعلم، ومن هذا المنطلق نطرح الإشكالية التالية:

- ماهي محدّدات فن الباروك من خلال الرسومات الجداريّة لقصر أحمد باي؟ وكيف يمكن لنا تمييز هذا الطراز من بين عديد الفنون التي تكتسح جدران هذا المعلم؟

وتندرج تحت هذه الإشكاليّة مجموعة من الأسئلة أهمها:

- ماذا يقصد بطراز الباروك؟ هل هو أسلوب فني فقط كما يعتقد الكثير من الباحثين؟
- فيما تتمثّل خصائصه وطريقة تجسيده من طرف المسلمين؟

[1] يونس جحيش، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2
younes.djehiche@univ-constantine2.dz

1) مفهوم طراز الباروك "Baroque":

أ) المفهوم اللغوي:

يوجد إختلاف في أصل تسمية "باروك"، إذ أنّ هناك من يرى أنّ أصل الكلمة هو "Barroco" بالبرتغاليّة والتي تعني لؤلؤة غير منتظمة الشكل، وهناك أيضا من يرى أنّ التسمية جاءت من الكلمة الإيطاليّة "Barocco"، والتي تعني مشكلة معقّدة[1]، وفي ترجمة أخرى تعني الغريب وقد استخدم مؤرّخو الفنون لفظ الباروك في أول الأمر للدلالة على كل ما هو شأنه غريب، كما استعمل المصطلح للإشارة عن ماهو غير كلاسيكي[2].

ب) المفهوم الإصطلاحي:

يقصد به في الفن طراز ظهر بأوروبا خلال القرن 17م، أي عقب عصر النهضة، ومن أبرز خصائصه أنّه يميل في أشكاله الزخرفيّة إلى استخدام الخطوط المنحنية والحلزونيّة والأقواس والعزوف عن استخدام الخطوط المستقيمة، وقد اتقل إلى تركيا خلال القرن 18م، حيث مزج الأتراك بين خصائص وعناصر هذا الفن مع عناصرهم التقليديّة، وهو الأمر الذي نتج عنه ظهور طرزا الباروك المهجّن أو الباروك التركي[3].

2) لمحة تاريخيّة عن طراز الباروك:

وقد شاع هذا الطراز بعد عصر النهضة الأوروبيّة خلال القرنين (10-12هـ، 16-17م)، ومن بين الأسباب التي أوجدت مصطلح "عصر الباروك"، هو توضيح الطابع الجديد الذي استخدم لوصف أسلوب التغيير الذي ساد في روما ما بين عام (1550 و1750م)، واستمرّ في إيطاليا خلال القرن السابع عشر ميلادي (17م)، وأوائل القرن الثامن عشر (18م)، في العمارة والفنون الزخرفيّة والنحت وسرعان ما انتشر عالميا وأخذ طابعا مميّزا لكل بلد من البلاد المختلفة، وهو طابع يتّسم بالفخامة والبذخ والتحرّر من القواعد التبعيّة (الكلاسيكيّة) ويعبّر عن نفسه بالإكثار من الخطوط المنحنية والزخارف المتقنة والغريبة أحيانا[4].

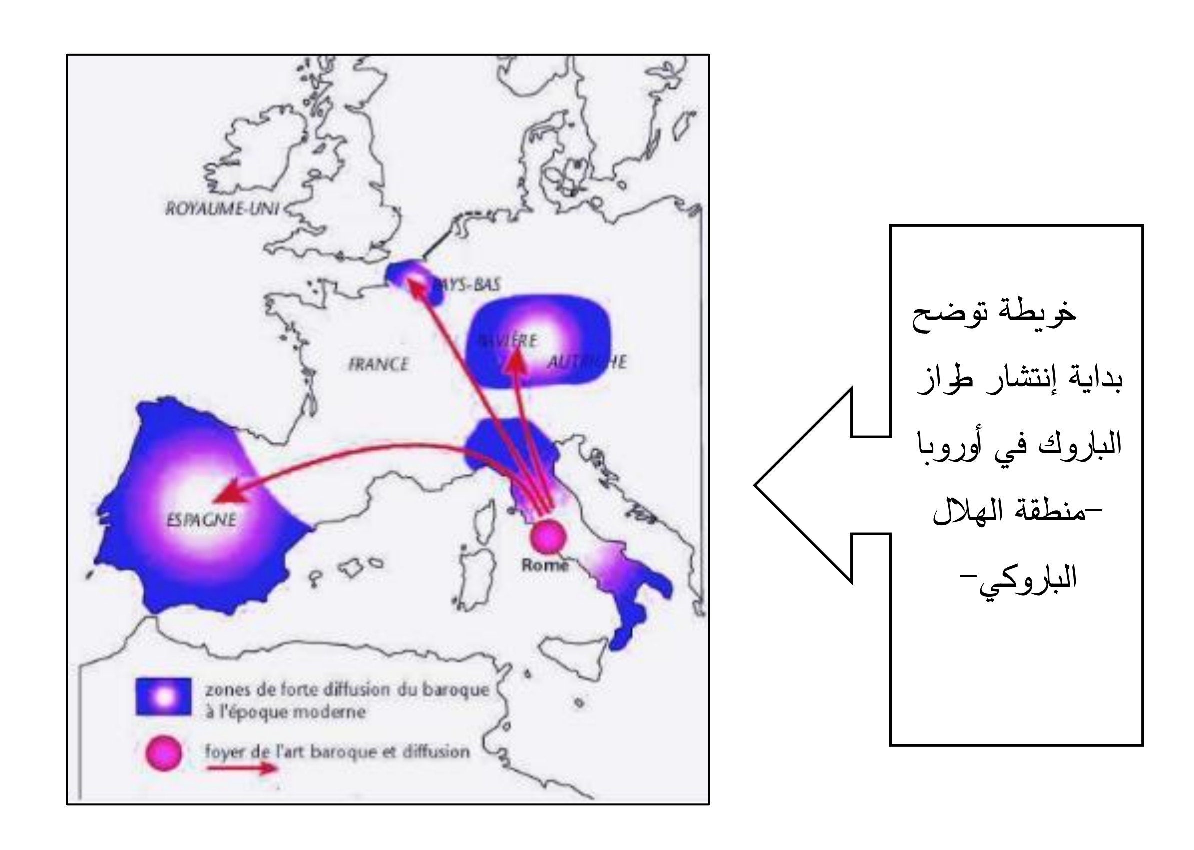
[1] عمرو جمال الدين حسونة وآخرون، أزياء الباروكي مصدر إلهامي لتصميم الموضة الرّاقية، مجلّة التصميم الدولي، مج4، ع3، يوليو 2014م، ص143.

[2] عاصم محمّد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 2000م، ص30.

[3] مكاس مليكة، الزخارف النباتيّة على العمائر الجزائريّة في العهد العثماني، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصّص آثار عثمانيّة، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2016-2017م، ص60.

[4] عاصم محمد رزق، المرجع نفسه، ص ص 30، 31.

ولد طراز الباروك ما بين الفترة الممتدّة من سنة (1585م و1625م)، وقد اختار أرض روما بإيطاليا للظهور بها، ثم انتشر شيئا فشيئا في النمسا وبلدان الدانوب بألمانيا في القرن 17م، وبإسبانيا، ويبدو أنه قد تم تجاهله بالبلدان البروتيستانتية والتي من ضمنها شمال ألمانيا والمقاطعات المتّحدة، وقد حددّ الوسط الجغرافي لطراز الباروك خلال نشأته ما بين الشمال البروتيستانتي والجنوب المسلم، أي أنّه كان خاصا بالبلدان التي تدين بالديانة الكاثوليكيّة، وقد سميت هذه الرقعة بمنطقة الهلال الباروكي[1] (**أنظر خريطة 1**)، كما واجه طراز الباروك مقاومة قويّة بفرنسا ولم يتمكّن منها إلاّ خلال سنواته الأخيرة وذلك خلال الفترة الممتدّة ما بين 1590م إلى 1710م[2].



أصبح طراز الباروك هو التعبير الوجداني عن الكاثوليكية ثم أصبح خادما للأهداف الدنويّة معبّرا عن سلطة الملوك والأمراء، وامتدّ الى دول أخرى سيطرت عليها الأروستقراطيّة الحاكمة وتنتشر فيها الكاثوليكيّة، مثل جنوب الأراضي المنخفضة والبرتغال، ثم المكسيك والبرازيل، وقد أصبح هذا الطراز رمز لعصر النهضة الأوروبيّة وممثّلا لمعالم

---

[1] Bernard chedozeau, Le Baroque, ed numérique par la société FeniXX, études linguistiques et littéraires, Collection Nathan-Université Paris 3, France,1973, P 9.

[2] Xavier Baro I Queralt, La Historiografia Catalana En el Segle Del Barroc (1585-1709),ed:1, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona, Espana, 2009, P 31.

الفن في العصور الوسطى ومدلولا فنيّا عاما لايحمل سمات بلد معيّن بل يحمل سمات مشتركة ذات أصول مختلفة ساهمت في إثراء الحياة الفنيّة، ثم انتقل إلى عمارة وفنون العصر العثماني المتأخّر، ومنها إلى سائر البلدان العربيّة والإسلاميّة الي خضعت لحكمها[1]، وقد تراجع فن الباروك بعد عصر النهضة وتم رفضه بإعتباره تراجعا أو فقدان للهوية الفنيّة والذهاب إلى المزج بين التأثيرات والخلط فيما بينها الأمر الذي جعل من بعض الدارسين إعتبارها هذا نقطة ضعف كونها تفقد الهوية الفنية والذهاب إلى مزج الفنون التقليدية، ومن هذا ظهر التعاطف مع إعادة إحياء الفن الكلاسيكي، فكانت نهاية فن الباروك بأوروبا سنة 1685م[2].

3) خصائص فن الباروك:

إنّ الطابع العام للباروك يكمن في قاعدة أساسيّة والتي تنص على تمرّد الفنان على تقاليد وأساليب العصر الكلاسيكي، وله جملة من الخصائص أهمها المزج بين الأنماط الفنيّة ولذلك يختلف تنفيذ طراز الباروك من منطقة إلى أخرى وهذا راجع إلى إختلاف البيئة والتراث التاريخي والفنّي، فكان لكلّ بلد بصمته وإضافاته في هذا الأسلوب[3]، يضيف "Bernard chedozeau" بعض الخصائص منها:

- الميل إلى إستخدام الأسطح المائلة والمتموّجة.
- إستخدام الألوان الزاهية كالأصفر والأزرق والأخضر الفاتح والذهبي وغيرها...
- التعبير عن ثروات الكون من خلال رسومات الطبيعيّة.
- الخيال والإبتكار وهذا ما يفسّر دمج بعض العناصر الفنيّة بشكل غريب والتنويع بينها.
- التوازي مع التكرار وكثرة التماثلات إضافة إلى التناسق بين الهياكل والإيقونات الفنيّة.
- الإطناب في الزخرفة ممّا ينتج تراكمات زخرفية أي إهتمام الفنان بالزينة أكثر من الهياكل[4].
- تحرير الزخرفة من أي قيود (دمج الأشكال وعدم إحترام النسب).

[1] عاصم محمّد رزق، المرجع السابق، ص ص 30، 31.

[2] Arnold Hauser, The Social History of Art: Rococo, classicism and romanticism, Volume 3, ed: 3, Biddles Ltd, Great Britain, 1999, P4.

[3] عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن التركي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 2007، ص314.

[4] Bernard chedozeau, op cit , p 23.

- الديناميكيّة أو الحركيّة: حيث تولد الحركة من شكل الهياكل[1].
- العزوف عن استعمال الخطوط المستقيمة والإقبال على الخطوط المنحنية والحلزونيّة والأقواس بالإضافة إلى استخدام الشماعد والأصداف والقواقع والشرائط المزركشة والعقد التي تضمّ باقات الزهور[2].
- اتسم عصر الباروك بمعالم البذخ والترف والفخامة والمبالغة التشكيليّة.
- حريّة تكوين الأشكال المركّبة التي ابتدعها هذا الطراز نتيجة التأليف والإقتباس من إتجاهات فنيّة مختلفة ذات أصل شتّى حتى صارت أعماله الفنيّة مسرحا لإلتقاء العديد من الأساليب المختلفة التي تم تجميعها وصياغتها، فلا يرى النّاظر إليها تأثير إتجاه فنّي واحد بل يرى مجموعة من التأثيرات المختلفة التي جمعها الفنّان في صياغة فنيّة جديدة.

- اتسمت عمارة هذا العصر بالتنوّع الشكلي والتصميم الفنّي والثراء الزخرفي المتعدّد[3].

4) نماذج عن طراز الباروك من خلال قصر الباي:

لابدّ من الإشارة أوّلا إلى أنّ تأثير فن الباروك على الفن العثماني ظهر منذ أوائل القرن 18م[4]، وقد مزج الفنّان التركي بين خصائص هذا الأسلوب وبعض الأساليب الفنيّة والعناصر الزخرفية التقليديّة والتي تعبّر عن هويته، وقد عرف الفن التركي في هذه الفترة بالباروك التركي (المهجّن)[5].وقد أخذنا عن قصر أحمد باي نماذج تحتوي على مجمل الخصاص الفنيّة الباروكيّة.

---

[1] Bernard chedozeau, Baroque et Rococo, Ed:1er, Arthaud, paris, France, 1973, p23, 24.

[2] داليا علي عبد العال، الأنماط الفنيّة للزخرفة العثمانيّة، مجلّة مدارات تاريخيّة، مج1، ع2، الجزائر، جوان 2009، ص119.

[3] عاصم محمّد رزق، المرجع السابق، ص ص 30، 31.

[4] داليا علي عبد العال، المرجع السّابق، ص119.

[5] عبد الله عطية عبد الحافظ،، المرجع السّابع، ص114.

-النموذج الأوّل: (أنظر صورة رقم 1):



صورة رقم 1: النموذج الأول لمظاهر تأثير فن الباروك على الرسم الجداري لقصر أحمد باي (عن الطالب)

- الوصف:

يبدو من خلال هذه اللوحة أنّ الموضوع الرئيسي هو عنصر االعمائر المتراصة التي وضعت في قالب على شكل سفينة كبيرة (سفينة نوح)[1]، وتهيمن على هذه العمائر مجموعة من المساجد وإنما دلّ عليها إرتفاع القباب أعلاها وإمتداد المآذن على طول اللّوحة والتي تمثل إحدى عمائر مصر وقد دوّن ذلك أعلى اللوحة بخط نسخي الأمر الذي يعني أنّ هذا الموضوع مستوحى من رحلة الحج، بينما تسير هذه السفينة على خط نهري يمثّل نهر النيل، تكثر فيه القوارب والتي تبدو في حركة عكس السفينة الكبيرة يتّضح لنا ذلك من خلال إتّجاه أشرعتها، وأسفل النهر بعض العمائر المتراصة كزخرفة مركزيّة يحفّها من الجانبين خطوط منحنيّة ومتراصة تتخلّلها أشجار، في حين تمتدّ على طول أعلى اللّوحة مجموعة شرائط ملوّنة تتخلّلها عقد عقدت بخيوط متدلية الأطراف، كما تتدلى أطراف الشرائط على هيئة ستار المسرح، ممّا يخيّل لنا أنّ اللّوحة بأكملها مسرح لعديد الأحداث من بينها تحرّك السّفن وجريان مياه النهر واكتساع الطابع الديني على الحياة بالمدينة.

[1] ابتكر العثمانيون العديد من الأنماط الفنية الزخرفية التي من ضمنها تجسيد لسفينة، ويقصد بها "سفينة نوح" وقد جسدت هذه الأخيرة عدة طرق منها استخدام الخطوط والكتابات. أنظر: داليا علي عبد العال، المرجع السابق، ص 116.

- **خصائص فن الباروك من خلال اللّوحة:**

- حريّة تكوين الأشكال المركّبة: النهر، السفن، العمران، الشرائط، الأشجار، خطوط منحنية.
- الخيال والإبتكار منها إبتكار لشكل سفينة مكون من إمتدادات عمرانيّة.
- الإقبال على استعمال الخطوط المنحنية والحلزونيّة والأقواس بالإضافة إلى استخدام الشرائط المزركشة.
- إستخدام الألوان الزاهية منها الأزرق والأخضر والأحمر الفاتح.
- التعبير عن ثروات الكون من خلال رسومات الطبيعيّة.
- التكرار والتماثلات إضافة إلى التناسق بين الهياكل والإيقونات الفنيّة.
- إهتمام الفنان بالزينة أكثر من الهياكل (المبالغة التشكيليّة).
- تحرير الزخرفة من أي قيود (دمج الأشكال وعدم إحترام النسب).
- الديناميكيّة أو الحركيّة (حركيّة أشرعة السفن).

-النموذج الثاني: (أنظر صورة رقم 2):



صورة رقم 2: النموذج الأول لمظاهر تأثير فن الباروك على الرسم الجداري لقصر أحمد باي (عن الطالب)

- **الوصف**:

توجد هذه اللوحة بالطابق الأرضي على مستوى الرواق الممتدّ من المدخل مباشرة، وتمثل اللوحة مشهدا لجزء من نهر به سفينتين وقارب متفاوتة الأحجام فيما بينها، وتكثر بالسفينتين أشرعة بيضاء اللّون توحي لنا من منظرها أنها بحالة حركة متجهة نحو نهاية النهر، أمّا القارب فأصغرهم حجما تنطلق منه ثلاث (3) مجاديف، وعند نهاية النهر توجد مجموعة من الأشجار المتناثرة والتي تتخلّلها بعض العناصر المعماريّة في شكل أبراج وتكتنفها تموّجات وخوط منحنيّة، أمّا القسم الأعلى من اللوحة فيشتمل على مجموعة من العمائر المتراصّة تتخلّلها ثلاث مآذن وخمسة قباب دلالة على المدينة الإسلاميّة (وهو من التأثيرات التركيّة)، وساريتين تعلوهما رايتان مرفرفتان، وقد كتبت فوق اللوحة كلمة "كندرية" دلالة على مدينة الإسكندريّة بمصر وهذا ما يفسّر أنّ الفنان استوحى رسوماته من رحلة الحج التي نمرّ بمصر، وتنتهي اللوحة بمجموعة من الأشرطة في شكل ستائر، يعلوها شريط ذو زخرفة نباتيّة قوامه أغصان أشجار، وقد استعمل في هذه اللوحة مجموعة من الألوان أهمها: الأزرق كلون للمسطّح المائي وبعض الشرائط العلويّة، الأخضر لبعض عناصر الطبيعة كالأشجار والأغصان، الأحمر الآجوري كلون للأرضيّة الحاملة للزخارف، الأبيض كلون لأشرعة السفن والعمائر.

- **خصائص فن الباروك من خلال اللّوحة**:

- الخيال والإبتكار ومنها: دمج بعض العناصر الفنيّة بشكل غريب والتنويع فيما بينها.
- مزج بين الأنماط الفنيّة: النمط التركي المتمثل في تصميم المنزل والحديقة[1]، ونمط الباروك
- العزوف عن استعمال الخطوط المستقيمة والإقبال على الخطوط المنحنية والحلزونيّة والأقواس بالإضافة إلى استخدام الشرائط المزركشة.
- إستخدام الألوان الزاهية الأزرق والأخضر.
- التعبير عن ثروات الكون من خلال رسومات الطبيعيّة.
- التكرار والتماثلات إضافة إلى التناسق بين الهياكل والإيقونات الفنيّة.
- الإطناب في الزخرفة ممّا ينتج تراكمات زخرفية أي إهتمام الفنان بالزينة أكثر من الهياكل (المبالغة التشكيليّة).

[1] تصميم المزل والحديقة: رسوم العمائر المدنيّة على هيئة المنازل التي تحيط بها الحدائق والمنحدرة ناحية البحر والذي عرف بتصميم المنزل والحديقة وقد شاع إستخدامه في القرن 19م بتركيا، أنظر: داليا علي عبد العال، المرجع السّابق، ص 119.

- تحرير الزخرفة من أي قيود (دمج الأشكال وعدم إحترام النسب).
- الديناميكيّة أو الحركيّة: حيث تولد الحركة من شكل الهياكل.
- حريّة تكوين الأشكال المركّبة التي ابتدعها هذا الطراز نتيجة التأليف والإقتباس من إتجاهات فنيّة مختلفة ذات أصل شتّى حتى صارت أعماله الفنيّة مسرحا لإلتقاء العديد من الأساليب المختلفة التي تم تجميعها وصياغتها.
- التنوّع الشكلي والتصميم الفنّي والثراء الزخرفي المتعدّد.
- **النموذج الثالث**: (**أنظر صورة رقم 3**):



صورة رقم 3: النموذج الثالث لمظاهر تأثير فن الباروك على الرسم الجداري لقصر أحمد باي (عن الطالب)

أ) الوصف:

توجد هذه اللوحة على مستوى الجناح العائلي وتتضمن من الناحية الزخرفيّة مجموعة من التراكيب الزخرفية المدمجة فيما بينها بطريقة فنية دقيقة وتحمل طابع الغرابة، حيث تقوم على عناصر معمارية قوامها أعمدة ذات قاعدة لها حواف حلزونية على الطريقة الأيونيّة وتيجان أيونيّة كذلك وبين هذا وذاك بدن أسطواني، أمّا هذا العنصر المعماري

فإنّه يحمل مجموعة من التراكيب الزخرفيّة النباتية المحوّرة تحوير شديد على طابع الطراز الرومي[1]، قوامها مراوح نخيليّة على هيئة حرف C، بشكل متقابل ومتداخل بطريقة تسمح بوجود فراغ وقد تم ملأه بورقة تشبه ورقة العنب لكن بطريقة لا تخلو من التحوير التي أفقدتها طابعها التجريدي، وتعلو هذه التركيبة الأولى تركيبة أخرى على هيئة تشبه حرف "S"، بشكل متقاطع يظهر منه الجزء العلوي فقط لأن جزءه السفلي ملتصق بالتركيب الأول وتظهر منه بعض الحواف فقط، ويتّصل الجزء العلوي بساعفا نخيل من كل جهة وبالوسط توجد زخرفة من أسعاف نخيل متشابكة تعلوها إحدى الفروع ذات أوراق مكلّلة بإكليل على هيئة حرف C مقلوب له نهايات تشبه كذلك أسعاف النخيل يعلوه ايشبه ورقة عنب لكنها شديدة التحوير، وتتخلّل وسط كل عمودين من الأعمدة سابقة الذكر مزهريّات تحمل باقات من الورود وأزهار اللّاله والقرنفل وأزهار ذات بتلات إضافة إلى أوراق العنب وبعضها يشتمل على ثمرة العنب كذلك.

أ) خصائص فن الباروك من خلال اللّوحة:

- إستخدام رسومات الطبيعيّة.
- إستعمال لبعض الألوان الزاهية كالأزرق الفاتح.
- الخيال والإبتكار ودمج بعض العناصر الفنيّة بشكل غريب والتنويع فيما بينها.
- التوازي مع التكرار وكثرة التماثلات.
- التناسق بين الهياكل والإيقونات الفنيّة.
- الإطناب في الزخرفة ممّا ينتج تراكمات زخرفية.
- الإهتمام بالزينة أكثر من الهياكل
- االإقبال على الخطوط المنحنية والحلزونيّة والأقواس واستخدام الشرائط المزركشة.

[1] الطراز الرومي تسمية أطلقها السلاجقة على الزخارف المحوّرة من الرسوم الحيوانيّة والنباتيّة بوجه عام، وقد حوّرت فيه العناصر الزخرفية لدرجة أبعدتها كثيرا عن أصولها، أنظر: جيهان محمّد الجمل، زخارف خزف ازنيك كمدخل لإثراء تصميمات فساتين السيّدات المطبوعة، مجلّة العمارة والفنون، مج 3، ع9، القاهرة، مصر، يناير 2018، ص18.

- حريّة تكوين الأشكال المركّبة والتي هي من ابتداع هذا الطراز.

خـــــاتمة:

من خلال ما سبق تناوله في هذا المقال نخلص إلى النتائج التاليّة:

- كانت إيطاليا أوّل رائد في التجديد الفني منذ سنة 1585م، وقد اعتبرت هذه السنة تمهيدا لظهور أولى أشكال الإبتكارات الفنيّة الخارجة عن نطاق الكلاسيكية في حيّزها الجغرافي.

- لاقى طراز الباروك صيتا واسعا خلال القرن السابع عشر بأوروبا ومنها إلى باقي دول العالم بما فيها أمريكا وتركيا والتي بدورها نشرت تعاليمه وفق مبادئها في البلدان الخاضعة لحكمها.

- كانت نهاية فن الباروك بأوروبا في القرن الثامن عشر بسبب جملة من الإعتراضات أهمها: أنه فن يقضي على الهوية الفنية للبلدان، كونه يمتلك خاصية الدمج بين جميع الفنون المختلطة وجعله مسرح لإلتقاءها.

- لاقى طراز الباروك بفرنسا معارضة شديدة بسبب فترة حكم لويس الرابع عشر التي دامت طيلة 70 سنة، منع فيها ظهور أي شكل من الأشكال الفنيّة عدا الكلاسيكيّة والفنون التقليديّة.

- أخذت الدولة العثمانيّة خصائص جوهريّة للباروك واستعملتها وفق منظور ديني إسلامي مدمجة بالعناصر التقليدية التركية ما نتج عن ذلك الطراز المهجّن أو ما يعرف بالباروك العثماني.
- تميز الباروك بجداريات قصر أحمد باي بإحتوائه على مجمل الخصائص التي أوجدت هذا الفن خاصة أهم ميزة والتي تتمثل في الميل إلى إستخدام الخطوط المنحنيّة.
- دمج فنّانو قصر أحمد باي بين عديد التأثيرات ضمن اللوحة الواحدة وهي الخاصيّة التي منحها فن الباروك لهم، ومن بيين هذه التأثيرات نجد التأثيرات التركية، الإيرانيّة والأوروبيّة.

تميّز الفن الجداري لقصر أحمد باي بالجمالية والإبداع ممّا يعكس طابع الرفاهيّة والذوق الفني الرفيع الذي كان الفنّانون يتميّزون به خلال تلك الفترة.

- قائمة المراجع:

- مؤلّفات باللّغة العربيّة:

- كتب:

1) عاصم محمّد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 2000م.

2) عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن التركي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 2007.

- مقالات:

3) جيهان محمّد الجمل، زخارف خزف ازنيك كمدخل لإثراء تصميمات فساتين السيّدات المطبوعة، مجلّة العمارة والفنون، مج 3، ع9، القاهرة، مصر، يناير 2018م.

4) داليا علي عبد العال، الأنماط الفنيّة للزخرفة العثمانيّة، مجلّة مدارات تاريخيّة، مج1، ع2، الجزائر، جوان 2009.

5) عمرو جمال الدين حسونة وآخرون، أزياء الباروكي مصدر إلهامي لتصميم الموضة الرّاقية، مجلّة التصميم الدولي، مج 4، ع 3، يوليو 2014م.

- رسائل وأطروحات:

6) مكاس مليكة، الزخارف النباتيّة على العمائر الجزائريّة في العهد العثماني، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصّص آثار عثمانيّة، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2، 2016-2017م.

- مؤلّفات باللّغات الأجنبيّة:

- كتب باللّغة الفرنسيّة:

7) Bernard chedozeau, Baroque et Rococo, Ed:1er, Arthaud, paris, France, 1973.

8) Bernard chedozeau, Le Baroque, ed numérique par la société FeniXX, études linguistiques et littéraires, Collection Nathan-Université Paris 3, France,1973.

- **كتب باللّغة الإنجليزيّة**

9) Arnold Hauser, The Social History of Art: Rococo, classicism and romanticism, Volume 3, ed: 3, Biddles Ltd, Great Britain, 1999.

- **كتب باللّغة الإسبانيّة:**

10)Xavier Baro I Queralt, La Historiografia Catalana En el Segle Del Barroc (1585-1709), ed:1, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, Barcelona, Espana, 2009.

مواضيع الزخرفة المنفذة بالفريسكو بقصر أحمد باي بقسنطينة

غواري رزيقـة ومكاس مليكة [1]

مقدمة:

يعود اهتمام الانسان بالرسومات الجدارية إلى الأزمنة الغابرة، وقد اهتمت الحضارات السابقة بهذا الفن الذي يخلد به أعمال ملوكهم في جدران قصورهم ومعابدهم وعلى جدران غرف موتاهم كما فعل المصريون القدامى والصينيون والإغريق وبلاد الرافدين والفرس، فأصبح تقليدا يحتذى به في كل الحضارات وحتى الحضارة الإسلامية وقد تأثر المسلمون بتقنية الزخرفة على الجدران واستخدموا طرق من سبقوهم وانفردوا بطرز وأساليب تمثلهم خاصة طرز سمراء وقد تفننوا في النقش والرسم على الجص وابدعوا في تقنية الفريسكو التي استخدمتها كل الخلافات الإسلامية من المشرق والمغرب عبر قرون خلت ومن بينهم العثمانيين في رسم وتلوين قصورهم وقد اثر هذا التقليد في كل ولايات الانتداب العثماني من بينها الجزائر والأخص منها قسنطينة التي تضم قصر أحمد باي المتحف ومالا يوجد فيه فإذا كان المتحف يضم قطعا ولقى ثمينة مختلفة تعود لحضارات خلت ،فان القصر يعد متحفا حقيقيا طبيعيا بكل عناصره الموجودة في أماكنها بالإضافة إلى جمعه كل التحف المعمارية والزخرفية للحضارات التي سبقته وعاصرته فبالرجوع للوراء وذكر مولده ونشأته مقر حكم الباي ودار الباشا وحاكم البلاد فهو أول قصر بني في الشرق يمثل دار السلطان فقد اهتم أحمد باي ببنائه وتوسعته ووضع فيه كل هو أجود من مواد وعناصر معمارية وزخرفية غالية ومكلفة ووظف فيه كل الطاقات البشرية سواء من الحمالين او المهندسين او البنائين او الرسامين وأصحاب الحرف والصنائع ،التي تمتهن الحدادة والنحاسة والنجارة والخزف والنحت... وأضحى مدرسة للتعليم والتعلم في فنون العمارة والزخرفة لجمعه لأمهر وأشهر المهندسين والرسامين والفنانين الذين يتنافسون لتقديم أجود ما عندهم من إمكانيات لكسب رضا حاكمهم وأبدعوا في إخراج قصر جامع لمختلف الطرز والأساليب المحلية من ناحية بنائه واستخدام عناصر معمارية محلية وأجنبية عربية ومغربية وعثمانية وأوربية أظهر فيها تمازج بين كل الطرز والأساليب لحضارات سبقت وأخرى ولت وأفل نجمها وأخرى حديثة والأخيرة معاصرة لعهده وجديدة للقرن التاسع عشر وأحضر كل المواد الأولية والنهائية الرفيعة الجودة والغالية الثمن والمكلفة في جهد حملها وتحميلها ووقت وصولها برا وبحرا وبوسائل بطيئة وضعيفة ومع طرق وعرة بقطاع لطرق وحيوانات مفترسة، ولا يتأتى ذلك إلا بغنى وازدهار الدولة وقوة حاكمها، واستغل حتى القبائل من قوة ونفوذ وما تملكه من وسائل ومواد حتى، والأرياف والمزارع والغابات ومحاجر الرخام.... وفي ظل

[1] غواري رزيقـة ghouari.raz40@gmail.com ومكاس مليكة mali20111@hotmail.fr
مخبر تاريخ تراث ومجتمع ، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2

الظروف الصعبة في بداية الاحتلال الفرنسي للبلاد وتضييق الخناق عن التصدير والاستيراد وما تنجر عنه الحروب من إفساد وخراب واستغلال للثروات، غير أنه انكب وصمم على إتمام قصر أحلامه التي تظهر مقدار حبه للسلطة وتفرده عن باقي البايات في إخضاع البايليك ومجاوره لسلطانه ورغبة في استقلاله عن الداي والباب العالي ومن جهة أخرى إظهار حبه الكبير بالحياة والجمال والجاه والسفر والسياحة والصيد وحبه للفنون بكل أنواعها واقتدائه بباشوات مصر على رأسهم علي باشا وبدايات الجزائر وبأجداده العثمانيين ومدى حبهم لأجواء القصور ورفاهيتها وتفاخرها، وقد أولى عناية شخصية بكل زاوية في بناء وزخرفة القصر فأحضر الرخام والمرر بكل عناصره من أعمدة وتيجان ودعائم ونافورات وتبليط للأرضيات من إيطاليا واستورد البلاطات الخزفية من هولندا وإيطاليا وتركيا وإسبانيا وتونسية ناهيك عن المنتجات المحلية واستغل المهارات المبدعة في توظيف كل الأساليب الأوروبية والتركية مثل الهاتاي والرومي والباروك والروككو الأرابيسك والفريسكو في نحت وحفر وتلوين وتطعيم كل مواد الزخرفة المعروفة من خشب وجص ورخام وبلاطات خزفية بديعة ونفذ عليها كل أنواع الزخارف المعروفة من نباتية وهندسية وحيوانية كتابية ورمزية وعمائرية، وقد اعتني واهتم كثيرا بالمواضيع الزخرفية التي ترسم فوق الجص أي الفريسكو وأعطى الفرصة لإبداع الرسامين والفنانون الذين انكبوا ليلا نهار على إتمام رسوماتهم والتي تنوعت بتنوع المواضيع والعناصر وأساليب الرسم ومواد التلوين، فمن خلال ما سبق يمكن طرح الإشكال الآتي ماهي أهم المواضيع الزخرفية والفنية التي نفذها الفنانون في الرسم على الجص؟ هل هي مستوحاة من فكر أحمد باي أو فكر الرسام أم لها تأثيرات أجنبية؟ وفيما تمثلت تقنية الفريسكو.

تعريف الفن الجداري:

يعتبر التصوير الجداري واحدا من أهم الوسائل التي استطاع الانسان ان يعبر بها عن وجدانه وما يدور حوله في بيئته التي يعيش فيها ويتأثر بها، فلجأ الانسان إلى الرسم والنقش على الجدران لإبراز قدراته الفنية تعبيرا عما بداخله من مشاعر وأحاسيس وهكذا أصبحت نشأة هذا الفن منذ العهود البدائية مرآة تعكس أحداث وآلام الشعوب فشغل التصوير الجداري المكانة الرئيسية من تاريخ الفن في حياة الانسان وظل دوره رائدا بين بقية الفنون التشكيلية.[1] استخدم للتعبير عن زخرفة المسكن، بحيث تكون أسطح ذات بعدين بها خطوط تلخص فكرة معينة سواء كانت ألوان زيتية أو ألوان تمبرا أو ألوان جواش أو إفرسك أو أي مادة من المواد الحديثة الأخرى، لذلك يعتبر التصوير الجداري من العناصر المكملة لقيمة العمارة الفنية والوظيفية وجزء لا يتجزأ عنها، فقد صاحبت أسطح

1 أحمد (نابي محمود)، الاستفادة من الفن الإسلامي في عمل جدارية لتجميل مدخل جامعة الطائف، **مجلة بحوث التربية النوعية**، جامعة المنصورة، ع.50، أفريل 2018، ص. 53.

العمارة المسطحة وغير المسطحة سواء في القباب والأرضيات والمنحنيات والفراغات، ولذلك اعتبر فن العمارة وفن التصوير الجداري فنان مرتبطان بجميع الحضارات القديمة.[1]

1- الرسم بالألوان المائية على الجص (الفريسكو)

تتم هه الطريقة بأن يكسى الجدار بطبقة من الجص ثم يرسم عليها بالألوان المذابة في الماء، ويراعى أن يتم الرسم قبل جفاف الجص أي وهو لين حتى يتشرب الجص اللون أثناء جفافه، وقد استخدمت هذه الطريقة في زخرفة جدران العمائر منذ العصرين الأموي والعباسي.[2]وأصل تسمية (الافرسكو) مأخوذ من اللغة الايطالية Alfresco وهى تعنى " على الطريقة الطازجة" وذلك لأن الرسم بهذه التقنية ينفذ بالألوان على الجدار المعد لذلك وخاصة عندما يكون بياضه طازجا أي لم يجف، وفى التقنية يكون الجير (أيدوركسيد الكالسيوم) هو الوسيط في صناعة اللون وهو المادة الأساسية التي تتكون منها الأرضية (سطح العمل الفني) وهو من ملاط الجير الطازج الذي لم يجف بعد، وهذا السطح والأرضية من الجير تمتص اللون وتدخل في سمك الأرضية وفى ذلك سر بقائه طويلا دون تلف، وتتم هذه الطريقة في الغالب عن طريق تسجيل فكرة الرسم الجداري على الورق بالحجم الطبيعي، وبعد ذلك تجرى عملية تخريم الرسم بواسطة العجلة المشرشرة وتنقل الرسوم إلى سطح الجدار بتمرير كيس مملوء بلون ترابي (أسود وأحمر) بحيث يتخلل اللون الثقوب المخرمة في الرسم، ويلتصق بسطح بياض الجدار، وبهذه الطريقة تتحدد الخطوط الأساسية التصميم، أما التلوين فيستوجب الأمر إكماله في يوم واحد قبل جفاف طبقة الملاط، وقرار الفنان أن يختار وسيطا معينا مثل الافرسكو يقوم أساسا على رؤيته الفنية.[3]

ألوان والأكاسيد في الفريسكو:

ألوان الفرسك هي عبارة عن صبغات أكاسيد طبيعية أو كيميائية مسحوقة، لها قابلية التشرب داخل البلاط، ومن هذه الألوان المغرة الصفراء والحمراء والأصفر الحديدي والأخضر الزمردي، وازرق الكوبالت، بيض الجير السلطاني. وغالبا ما يماثل يؤثر الجير الأبيض على الألوان ودرجاتها ويكسبها تأثيرا تأثير ألوان الباستيل، والرسم يبدا

1 قدح (سحر)، تقنيات التصوير الجداري والاستفادة منها في تنفيذ جداريات مستمدة من وحدات التراث الشعبي السعودي، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى السعودية، 2006، ص.23.

2 الطايش (علي أحمد)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2000، ص.65.

3 عبد العظيم السعيد مصطفى (أسامة) وآخرون، فن الجداريات: أصوله وتقنياته، **مجلة بحوث التربية النوعية**، ع.28، يناير 2013، ص.590.

دائما من أعلى إلى أسفل ويكون استعمال الفرشاة في اتجاه واحد.[1]ولعل أهم الأكاسيد المستعملة للحصول على الألوان:[2]

أوكسيد لحديد: ذو لون أحمر، كما بعطي اللون الأصفر الداكن والبني، فمثلا بمزجه مع مادة المنغنيز يعطي لنا اللون الأسود، وع مادة اليورانيوم نتحصل على الأصغر، ومع مسحوقات الرصاص نتحصل على أحمر برتقالي...

أوكسيد النحاس: يمكن أن يعطينا اللون الأحمر، وبإضافة الصودا نتحصل على الأخضر الفاتح، وبمزجه مع مادة رصاصية ينتج اللون الأخضر الزمردي، ومع أكسيد الحديد ينتج اللون الأخضر الفيروزي، ومع نسبة بوتاسيوم مرتفعة يعطينا اللون الأزرق...

أكسيد الكوبالت: يعطي اللون الأزرق، وبمزجه مع مسحوق الرصاص يعطينا الأزرق الداكن، ومع أكسيد الأولومين نتحصل على الأزرق البحري، ومع أكسيد الزنك يعطينا الأزرق الفاتح، ومع أكسيد المنغنيز يعطي لونا بنفسجيا...

أوكسيد المنغنيز: يعطي اللون البني، وبخلطه مع أكسيد الحديد يعطي اللون البني والأسود بدرجاته

أكسيد الأنتموان: ينتج أنواع مختلفة من اللون الأصفر، بإضافة الزنك إليه نتحصل على الأصفر الفاتح، ومع أكسيد الحديد يعطينا الأصفر الداكن.

أكسيد اليورانيوم: ينتج اللون الأصفر، وبإضافة أكسيد الحديد يعطي اللون الأحمر البرتقالي، ومع المواد القلوية يعطينا لونا عاجيا.

أكسيد الكروم: من خواصه إعطاء اللون الأخضر، وبإضافة المواد الرصاصية نتحصل على أخضر مائل للاحمرار، ومع القصدير والجير يعطي اللون الأحمر، ويعطي اللون الأسود الذي يحدد الزخارف.

أكسيد القصدير: ينتد اللون الأبيض، ويجعل الطلاء شفافا ومعتما.

أكسيد الفضة: ينتج اللون الأصفر الذهبي.

أكسيد النيكال: يعطي ألوان تتدرج بين الأخضر والرمادي إلى الأسود، وتتغير مع درجة حرارة التسوية.

خطوات تنفيذ الفريسكو[3]:

1 حيدر علي (منى)، تقنيات التصوير الجداري، **مجلة الأكاديمي**، ع.93، 2019، ص.52.

2 حمدوش (زهيرة)، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني: دراسة فنية أثرية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،2017، ص. 558-560.

3 قدح (سحر)، المرجع السابق، ص.88.

- ✓ تحضير الجدار المراد التصوير عليه بغسله، وتنظيفه جيدا.
- ✓ تحضير الجير وهو اهم مادة في تحضير السطح، وذلك عن طريق حرق كربونات الكالسيوم "كربونات الجير" في درجة حرارة 800°م إلى 1000°م تقريبا فتكون بذلك جير حي.
- ✓ يطفأ الجير برشه بالماء، فينتج الجير المطفأ وهو الذي يستعمل في تحضير المونة التي يعمل بها البياض للفريسكو وفي تحضير الألوان.
- ✓ من الجير المطفأ يستخلص زبد الجير بحيث توضع كمية منه في حوض يغمر بالماء ثم يقلب ويترك ليترسب، مع تغيير الماء لعدة مرات وذلك خلال أسبوع تقريبا، وبالتالي تترسب الذرات الخشنة ليعلو زبد الجير فوق السطح، وهي المادة المستخدمة في الملاط للتصوير عليه بالفريسكو، ويظل زبد الجير صالحا فقط لمدة أربعة أشهر.
- ✓ تكون مونة البطانة وذلك من الجير المصفى (زبد الجير) والنظيف الذي ينخل فبي منخل سلم سعة فتحته 1.5 ملم، فيخلط جيدا الجير والرمل 2رمل مع 1جير، ثم يطرطش الحائط بالمونة، ثم يترك ليجف الحائط لمدة ثلاث أسابيع، وغسل الحائط بعد عمل بياض البطانة للتأكد من خلوها من الشوائب والأملاح.
- ✓ ثم تكوين مونة الظهارة وهي التي يتم التصوير عليها مباشرة عن طريق مزج الجير المصفى ورمل ناصع البياض خالي من الشوائب والأتربة وذلك بعد غسله جيدا بالماء وتجفيفه، فيتم خلط زبد الجير والرمل بنسبة 2رمل 1زبد الجير إلى أن يتحول إلى ملاط يكسى به السطح المراد التصوير عليه، ومن الممكن تغطية الحائط بأربع طبقات من الملاط بحيث لا يقل سمكها عن 2.5-3سم على أن توضع الطبقة فوق الأخرى قبل جفاف الطبقة التي قبلها لتتماسك جيدا، ثم يترك الملاط ليجف جيدا في حدود ثمان ساعات تقريبا.
- ✓ ثم ينتقل التصميم إلى الحائط، وذلك بعد إعداد الرسم على شفاف بحجم التصوير الطبيعي، ثم يثقب الرسم أو يخرم بواسطة دبوس أو بالعجلة المشرشرة الخاصة بذلك، ثم يوضع الشفاف على المكان المحدد له ويمرر من فوقه كيس مملوء بالتراب الملون ليتخلل اللون الثقوب، وليلصق بالسطح لتحديد الخطوط الرئيسية للرسم وتسمى هذه الطريقة (التتريب)، وهناك طريقة أخرى وهي الدق على الثقوب بسن رفيع من الحديد أو الخشب بحيث يترك أثره على الملاط.
- ✓ ثم تتم عملية التلوين على سطح الملاط وهو متماسك، أي يكون رطبا لدرجة معقولة، فلا يكون طريا يصعب على الفنان الرسم عليه، أو أن يكون جافا فيصعب على اللون التغلغل في داخل السطح، لذلك يفضل ترطيب الحائط بالماء قبل وضع ملاط الظهارة، كما ينبغي مراعاة قطع الشفاف على قدر المساحة التي تحتاج إلى

يوم عمل في التلوين، مع مراعاة أن تكون لحمات الرسم غير واضحة ومكشوفة بحيث تظهر في مساحات واسعة، بل جعلها في أجزاء كالخطوط في حدود العناصر حتى لا يفسد شكل التصوير وتظهر تقسيماته.

شروط واجب مراعاتها عند التصوير بالفريسكو:

- ❖ أن يكون الحائط المراد التصوير عليه بعيداً عن الرطوبة، ويكون معرضاً للتهوية الطبيعية، حتى لا تتضرر الرسوم عليه من خلال تسرب الأملاح عبر الجدار إلى السطح المراد الرسم علية بالتالي إلى الرسوم.
- ❖ غسل الحائط جيداً للتأكد من عدم وجود الشوائب عليه.
- ❖ يجب أن تكون فرش التلوين ناعمة ومفرطحة وذات أيدي طويلة حتى لا تؤثر بالسطح.
- ❖ يجب أن يكون الرسم من أعلى لأسفل، واستخدام الفرشاة في اتجاه واحد، بدون الضغط على لسطح.
- ❖ يفضل أن يقوم المصور بالضغط الخفيف على سطح العمل المصور بعد الانتهاء بواسطة محارة لصقل السطح، أو بواسطة الفرشاة المفرطحة التي تشبه الكف بعد غسلها بالماء، فتمرر على السطح مما يؤدي إلى ثبات الألوان على البياض.
- ❖ عزل السطح عن العوامل الجوية لحمايته وذلك بعد الانتهاء من التصوير وجفافه نهائيا.
- ❖ يمكن إجراء اختبار للون على قطع من الفخار أو الجبس قبل بداية التلوين على السطح.
- ❖ عند التلوين يجب البدء بالفاتح إلى الغامق كما في التلوين بالألوان المائية مع منح عدة طبقات للون[1]

موقع قصر أحمد باي:

يقع القصر بجوار جامع سوق الغزل، تحده أربع شوارع، شارع القدس من الجهة الجنوبية، وشارع سياف محمد من الغرب، وشارع بولعقاب مصطفى من الشمال، وشارع 12 ماي 1956 من جهة الشرق، وتتقدمه من الجهة الجنوبية ساحة سي الحواس، دامت به الأشغال عشر سنوات من سنة 1826 إلى سنة 1835م،[2] وكان يسمى دار الباي،[3] فبعد أن أصبح أحمد باي يتصرف كأمير مستقل كان لا بد أن يملك مقرا يليق به، فتولى بنفسه شؤون بناء هذا القصر وكلف التاجر الإيطالي شيافينو بجلب أعمدة ولوحات الرخام والبلاطات الخزفية وغيرها من مواد من

1 قدح (سحر)، المرجع السابق، ص.87.

2 دحدوح (عبد القادر)، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني: دراسة عمرانية أثرية، رسالة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر، 2010، ص.394-395.

3 VAYSSETTES(EUGÈNE), Hanina, la vierge de Constantine, alger: ALGER: JUILLET SAINT-LAGER LIBRAIRE, 1873 P.21.

إيطاليا[1] ويحتوي القصر على أربعة أجنحة في مربع مائل، خصص الخارجيان منهما لإسطبلات الخيول، وفي وسط القصر توجد ثلاثة حدائق مربعة مفصولة عن بعضها في إحداها حوض قطره 10 أقدام من المرمر جلب سنة 1835 من تونس،[2] يعتبر قصر أحمد باي من أفخم وأروع القصور الجزائرية العثمانية يتربع القصر على مساحة 5609 م^2، يضم من جهة الشرق ثلاث طوابق وطابقين من الناحية الغربية، يتم الدخول إليه من بابه الرئيسي من الجهة الجنوبية الذي يؤدي على يمين الداخل إلى رواق يلتف حول حديقة النخيل، من الناحية الشرقية جناح خاص بفطومة، أما من ناحية الغرب فتوجد حديقة البرتقال وقسم الحريم المشكل من خمس قاعات وغرف خاصة بالخدم، كما يحتوي القصر على قسم خاص بتربية الأسماك وقسم خاص بالغسيل وقسم خاص بالمحكمة وغرفة فاطمة وغرفة عائشة ومقر الباي...، وعموما فإن القصر بضم 22 غرفة وأربع ساحات منها حديقتي النخيل والبرتقال.[3]



لوحة رقم 01: تبرز جوانب من قصر أحمد باي بقسنطينة

مؤسس القصر:

ولد أحمد بن محمد الشريف بن أحمد باي القلي سنة 1784م بقسنطينة في دار أم النون من أب تركي أم جزائرية تنحدر من بسكرة،[4] مات أبوه خنقا وهربت أمه به وهو صغير إلى الصحراء لتنقضه أين حفظ القرآن وتعلم قواعد اللغة العربية والفروسية والقتال، وقد أدى فريضة الحج وهو صغير، كما مكث في مصر مدة طويلة أكسبته العديد من المعارف والتجارب، وتولى عدة مناصب إدارية إلى أن وصل إلى منصب الباي،[5] فالحاج أحمد باي أخر

1 Ernest (Mercier), Histoire de Constantine, CONSTANTINE: J. MARLE ET F. BIRON, IMPRIMEURS-EDITEURS, 1903, P.380.

2 شلوصر (فندلين)، ترجمة دودو (أبو العيد)، قسنطينة أيام أحمد باي، الجزائر: وزارة الثقافة، 2007، ص.75.

3 دحدوح (عبد القادر)، المعالم الأثرية الإسلامية بمدينة قسنطينة خلال الفترة العثمانية، مجلة محكمة نصف سنوية تصدر عن وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، الجزائر، ع.13، 1437هـ/2015م، ص.97-98.

4 رجال (الطاهر)، الحاج أحمد باي قصره، قسنطينة: منشورات الرجاء، 2016، ص.15.

5 طوالي (حمزة)، الزخارف العمائرية في قصر أحمد باي بقسنطينة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2012، ص.16.

بايات قسنطينة حكم بايلك الشرق منذ أوت 1826 إلى أكتوبر 1837،[1] خلفا للباي محمد مناميني بن خان[2] الذي انحلت في عهده الأحكام واشتهر ظلم الترك،[3] فترك بايلك الشرق عرضة للفتنة والاضطرابات، حيث كان لابد من تعيين رجل صارم وكفء فوقع اختيار حسين باشا على الحاج أحمد الذي كان مقربا منه حتى أنه كان يناديه ولدي،[4] حيث عرفت فترة حكمه تزيين مدينة قسنطينة وحولها إلى ورشة بناء كبيرة لمدة تناهز أربع سنوات،[5] وبدخول الاستعمار الفرنسي إلى مدينة قسنطينة 13 أكتوبر 1837 فر أحمد باي إلى الجنوب بفرسانه وخاض معارك ضد الفرنسيين في مناطق مختلفة من الشرق الجزائري إلى أن اضطر بعدها للاستسلام في جوان 1848م.[6] حيث تم نفيه إلى الجزائر العاصمة أين توفي في أوت 1850 ودفن في مقبرة عبد الرحمان الثعالبي.[7]

3-الدراسة الوصفية الفنية لجداريات قصر أحمد باي:

1-رسومات العمارة والعناصر المعمارية:

1-1 رسم معالم من مصر العتيق والقاهرة

يعتبر رسم المعالم والعناصر المعمارية أسلوبا حديثا مغاير لما عهد رسمه في مختلف مواضيع الرسومات وهذا ما نجده حاضرا في رسومات القصر بالإضافة إلى رسومات النبات والحيوان والآدميين والرموز ومناظر أخرى المنفذة بأسلوب الفريسكو والتي غطيت مساحة كبيرة من الجدران، ونجد الرسومات في رواق المدخل الرئيسي الذي يطل على حديقة النخيل التي تم رسمها من طرف الحاج يوسف بمساعدة من رسامي قسنطينة تجسد رحلة أحمد باي من الجزائر إلى مكة المكرمة، حيث رسمت على يمين الجدار مدينة القاهرة ومصر العتيقة، فرسمت قلعة أولاد إسماعيل وعلى جدرانها السيوف معلقة في أسوارها والتي كانت مقر حكم محمد علي باشا الذي تأثر أحمد الباي بشخصيته في توليه زمام الحكم واستقلاله عن الباب العالي، ورسمت القلعة بحصانتها وبروجها وقبابها وكثير من الملاحق الأخرى، وبجوارها رسم آخر الأرجح أنه مسجد السلطان حسن الذي بني 1359م الذي يتميز بمآذنه القلمية ذات عدة طوابق وبقبابه المفصصة صغيرة وكبيرة الحجم، إصافة إلى مدرسة السلطان حسن وضريحه، وتضم الصورة أيضا على

1 VAYSSETTES(EUGÈNE), HISTOIRE DE CONSTANTINE SOUS LA DOMINATION TURQUE DE 1517 À 1837, Saint-Denis: EDITIONS BOUCHENE, 2002, P.228.

2 Gaid (mouloud), chronique des beys de constantine, Alger: OPU, 1978, p.88.

3 ابن العنتري (محمد صالح)، كتاب فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، الجزائر: عالم المعرفة، 2009، ص.90.

4 فايسيت (أوجين)، ترجمة نور(صالح)، تاريخ بايات قسنطينة في العهد التركي 1792-1873م، الجزائر: دار قرطبة، 2010، ص.243.

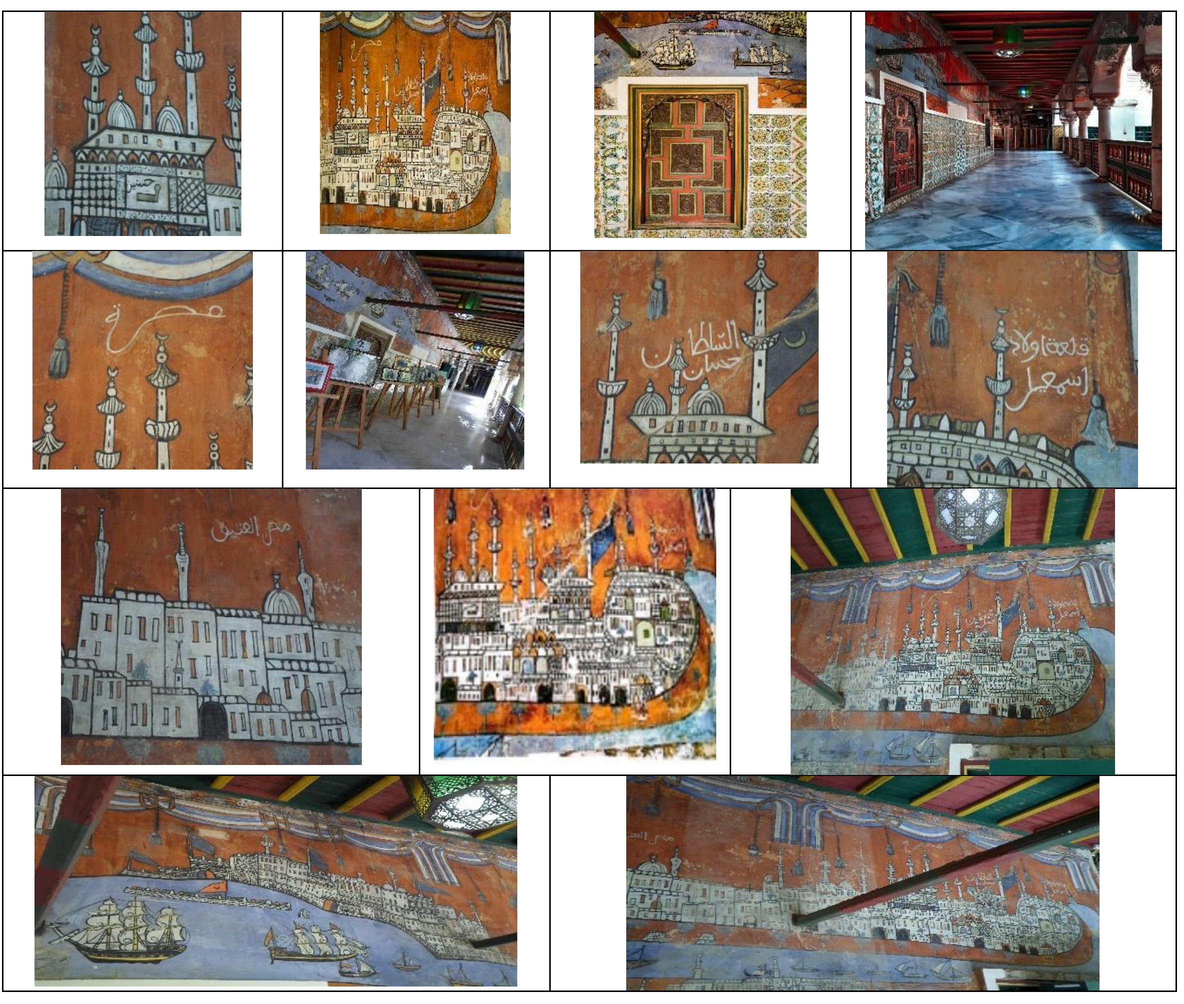
5 بومهلة (تواتي)، قسنطينة حصن إفريقيا، الجزائر: دار المعرفة، 2010، ص.95.

6 فيلالي (عبد العزيز)، مجمل تاريخ قسنطينة، عين مليلة: دار الهدى، 2017، ص.228

7 خلف الله (شادية) وآخرون، الحاج أحمد باي بن محمد الشريف...، قسنطينة: المتحف العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية، 2014، ص.70.

الأرجح مسجد الإمام الحسين الذي تميز هو الآخر بكثرة مآذنه وقبابه، وحسب الروايات أنه دفن فيه جسم الحسين رضي الله عنه حفيد رسول الله محمد عليه الصلاة والسلام والله أعلم أين قبره الحقيقي، ويوجد مسجد أخر، وحي مصر العتيق فقد كانت مصر القديمة سابقا تعرف بمصر العتيق التي تضم مباني كثيرة مثل الكنائس والمباني القبطية ولها سور وهذا ما رسمه الفنان الأرجح أنها رسوم لسور القاهرة الذي يضم الكثير من الأبواب، وتوجد أيضا توجد رسمة أخرى أظن أنها لجامع الذي يتميز هو الآخر بسوره الكبير وكثرة قبابه ومآذنه وزخارفه، إضافة إلى الكثير من الأضرحة المسيجة بالمشربيات الخشبية ذات الشبكة المخرومة والمخروطة بمعينات وقد رسم قبر الحسين والأبنية التي اشتهرت بها مصر والقاهرة والمعروفة بكثرة قبابها ومآذنها التي تنوعت من نمط لآخر فتوجد القلمية والمضلعة والمستطيلة والأسطوانية، كذلك تعدد شرفاتها وجواسقها وتنهي كلها بتفافيح وجامور يحمل هلال وتنوع المآذن والقباب والأبنية يوضح التنوع في المعالم التي خلفتها الخلافة الإسلامية لأمراء ودويلات تعاقبت على خلافة مصر وشيدت قصورها ومساجدها ومدارسها وأبنيتها، والملفت للانتباه في الصور هي التصاق المباني ببعضها البعض بلونها الأبيض وبرسم نوافذها الكثيرة والمتعددة في شكل نوافذ مستطيلة عموديا وأخرى صغيرة لونت بالأحمر الآجوري وأخرى باللون الأبيض وأبواب بمصرعين وأبواب بسيطة بمصرع واحد، وبعض القباب مفصصة وكبيرة والبعض الآخر صغيرة وبدون تفصيص وبعض المساجد الصغيرة ذات المنارة الواحدة والصغيرة، وتفصل بين البنايات رسم لأشجار، وتظهر بعض البنايات الصغيرة في المقدمة مطلة على البحر، كما تظهر البنايات بعدة طوابق، ورسمت المآذن والقباب في أخر صف من الرسم ليتم توضيحها وإعلائها وقد لونت بالأبيض وارضيتها لونت بالبرتقالي وحدود الرسمة بالأسود وهذا ما جعل الرسوم أكثر وضوح، ونلاحظ ان الفنان لم يكتفي برسم القباب فقط بل رسم التسقيف بالقرميد في كثير من المعالم والبنيات والمساكن وقد رسم علم الدولة العثمانية في بدايتها الذي يحمل راية وفيه هلال واحد لونت بالأزرق القاتم، ونلاحظ أن الرسام قد فصل بين الرسمتين بأشجار الأرجح أنها أشجار البلوط، ليرسم مدينة أخرى ساحلية فوق تلة نظن أنها مدينة مصرية لأنها تتبع نفس النمط البنائي الذي تميز بالتصاق المباني وتعدد الطوابق والنوافذ وتوزع القباب المفصصة على المباني والمآذن بأشكال مختلفة، وتوجد قلاع وأسوار بنيت بحجارة ومداميك وقد فتحت فيها مزاغل سفلية لإظهار المدافع التي تنتشر على طول البنايات وأخرى رسمت داخل البحر وتظهر أعلام فوق البنايات، أما لون البحر فهو أزرق رسمت فيه السفن كبيرة سوداء وأخرى صغيرة في حالة إبحار بأشرعة بيضاء وقوارب صغيرة، وتستمر الرسمة لنهاية الساحل ويظهر في الضفة المقابلة بنايات أخرى تحمل نفس الألوان كما تتوزع أشجار على طول الساحل، ويحيط بالرسمة شريط من الأزهار التي رسمت بشكل متسلسل بأوراقها وسيقانها، فاللون البرتقالي غالب على الصورة واللون الأزرق اعطى للوحة بريقا ووضوحا، وأعلى الرسمة توجد ستائر مطوية وملوية بحبال رسمت بشكل جميل ملونة باللون الأزرق والأبيض، أما الحبال فهي منسدلة على السورة، وتظهر هنا

سرعة الفنان وبراعته في الرسم والتلوين وفصل البنيات بالمنارات وإعلائها، ونلاحظ أيضا وجود كتابات بالخط النسخي على بعض البنايات خاصة المشهورة منها قلعة أولاد إسماعيل السلطان حسن وقبر الحسين ومصرة العتيقة.

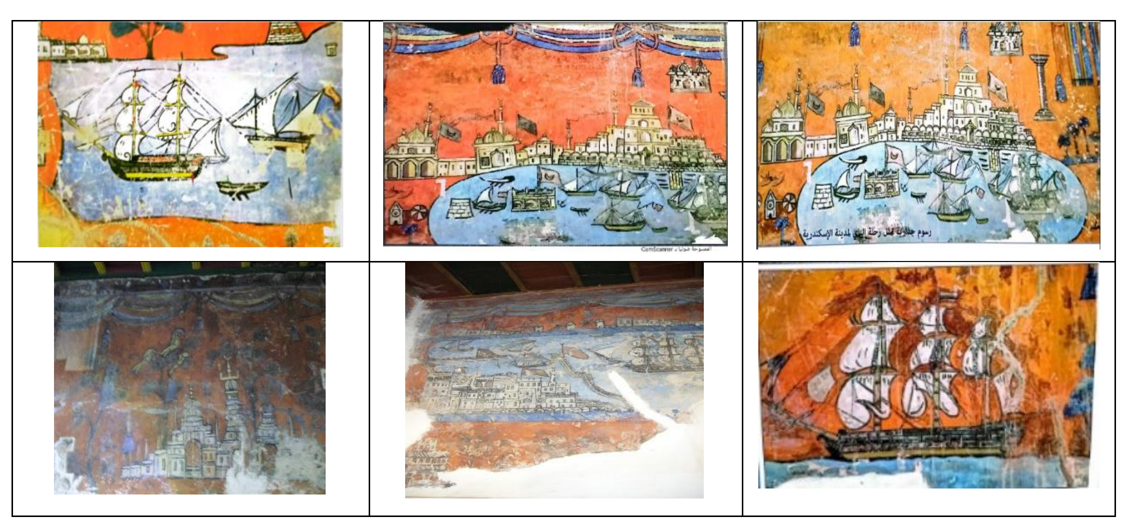


لوحة رقم 02: مجموعة صور يبرز جانب من رسومات معالم مصر العتيق والقاهرة بقصر أحمد باي

رسومات مدينة الإسكندرية:

تعتبر مدينة الإسكندرية من المدن الأثرية العريقة القديمة والتي رويت عنها الكثير من القصص، وقد أثرت في أحمد باي هذه المدينة عند زيارته لها، ومن بين معالمها التي تظهر في اللوحة التي رسمت بجدران أروقة حديقة النخيل عمود السواري الذي بني على تلة والمعبد اليوناني الذي يحتوي على جبهة مثلثة وطواحين الهواء المثبتة عند شاطئ البحر كتبت أمامها بالخط النسخي "أرحوان الريح"، كما رسم أسطولها البحري وقلاعها وسورها ومدافعها وقلعة قيتباي، وتعتبر مدينة الإسكندرية أكبر مدينة ساحلية في مصر، وقد تم رسم الأسطول البحري باختلاف سفنه بين الصغيرة والكبيرة ومتعددة الأشرعة لونت بالأسود وأشرعتها بالأبيض، وتوجد قوارب صغيرة وأعلام لونت بالأبيض

تحمل هلال إضافة الى لون البحر بالأزرق الفاتح، ورسمت واحة نخيل على الساحل بالأزرق الكوبالتي، وقد كتبت عبارة "إسكندر" فوق الرسمة لتظهر اسم المدينة، وتوجد رسمات أخرى في حول جدران حديقة النخيل والبرتقال وهي الأخرى مزج فيها الفنان بين العناصر النباتية كالأزهار وأشجار النخيل والبلوط وبين العناصر المعمارية واختلفت المدن التي تم رسمها من مدن مصر ومدن لدول آخري تظهر اختلاف في النمط المعماري وتوزع الأبنية التي تظهر في وسط مجموعة متلاحمة من البنايات والتي تتميز بكثرة النوافذ والأبواب وتعدد الطوابق والشبابيك المخرمة، كما يظهر التسقيف في الرسمة وتعلو البنايات أعلام ورايات، إضافة إلى كثرة طواحين الهواء بقرب الساحل وكثرة السفن التجارية والحربية التابعة للأسطول، وللأسف الرسومات لا تظهر بشكل واضح ليتم شرح ما فيها، والغالب على كل الرسومات هو الألوان البنية والبرتقالية والزرقاء، إضافة إلى عنصر الستائر.

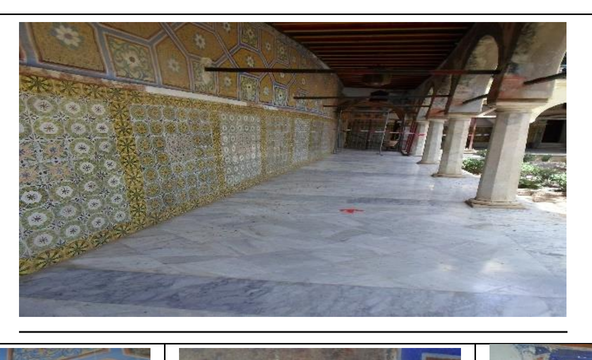


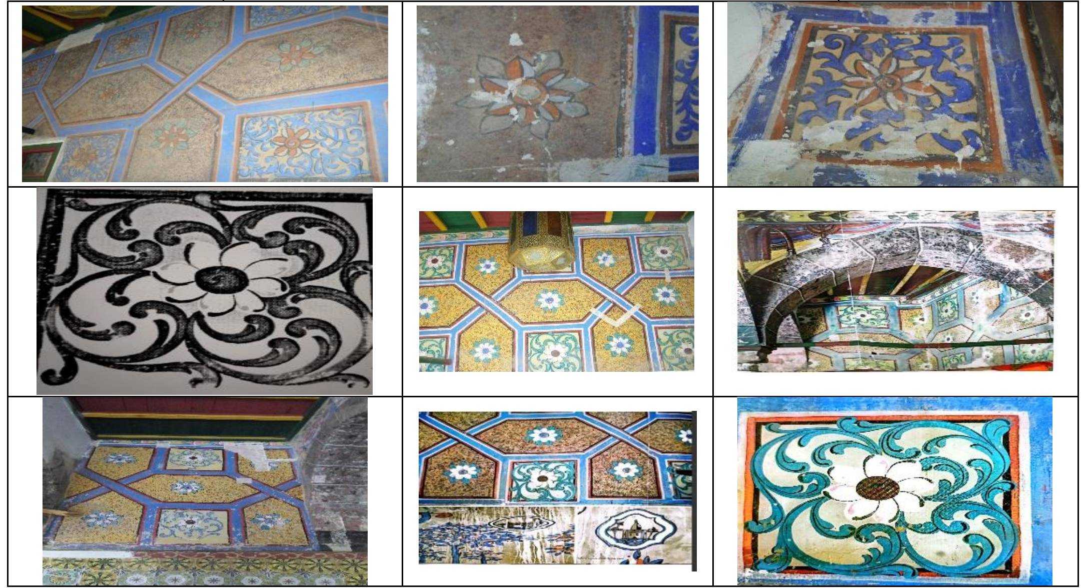
لوحة رقم 03: مجموعة صور تمثل جانب من رسومات مدينة الإسكندرية بقصر أحمد باي

رسومات العناصر النباتية والهندسية:

العناصر الهندسية والنباتية: في الجهة الغربية للجناح العائلي الذي يطل على حديقة نجد رسومات هندسية عبارة عن معينات مستطيلة متقاطعة بخطوط ثنائية تشبه الإطار، وينشأ عن التقاطع مربعات كبيرة وأشكال هندسية أخرى تشبه شبه المنحرف لونت حدود هذه الأطر التي تشكل التقاطع والأشكال الهندسية الأخرى باللون الأسود والأبيض والأحمر في خطوط دقيقة واللون بالأزرق الفاتح، أما أرضيتها فإن ملمسها أملس يبرز منه حبيبات وكأنها رشت بالرمل الأصفر على الجص المبلل ولونت بعد ثباتها عليه لتعطي لون ذهبي فيه حبيبات سوداء، وتتوسط هذه الأشكال أزهار تشبه زهرة الأقحوان التي تفترش أوراق زرقاء ببتلاتها البيضاء ولبها الأزرق، أما المربعات فتتوسطها زهرة الأقحوان التي لونت بالأبيض ولبها بالبني وتتفرع عنها الفروع المورقة النباتية الملتوية لتحيط بالزهرة في كل اتجاه ملونة بالأخضر المائل للزرقة وفيها بعض الضلال وأرضيتها بيضاء، ونجد نفس الشكل والذي يمثل تقاطع المعينات

لكن الزهرة التي تتوسط المربعات فيها تغيير ربما بسبب الترميمات او تعرضت للتلف وأعيد تلوينها فنجدها زهرة ذات السبع بتلات لونت بلونين البني الآجوري والأبيض وتتفرع أنواع أخرى من الوريقات والتي تعطي انطباع بعدم التناسق مع الرسومات الأولى المتجانسة والأفرع النباتية متقنة الرسم، ويعلو هذه الأشكال شريط يحمل سلسلة من أزهار الورد وساقها الذي يحمل أربعة أوراق رشيقة لونت بالأخضر ولها ضلال في حين لونت الأزهار باللون الوردي ولبها أحمر وكأسها لون بالأحمر والأبيض، وضعت الأزهار بشكل أفقي في إطار أرضيته ترابية اللون الجزء السفلي عبارة عن أفرع نباتية ملتوية بنية.





لوحة رقم 04: مجموعة صور توضح جانب من رسومات العناصر الهندسية والنباتية بقصر أحمد باي

<u>رسومات ديوان الاستقبال</u>: وفي الطابق الأرضي في جدران الأروقة المؤدية لديوان الاستقبال توجد رسمه أخرى فنية بديعة ومتقنة الرسم ومنسجمة الألوان، واندمجت فيها أرضية التلوين مع باقة كبيرة من الأزهار التي تتوسط معينات كبيرة التي تتصل مع بعضها عن طريق معينات بثماني أضلاع أصغر منها، وحدود المعينات التي تمثل إطارات بيضاء رسمت فيها أزهار مختلفة تمثلت كالأقحوان والسوسن وزهرة الورد وثمار أخرى، وقد لونت بالأزرق والبرتقالي والأصفر وأوراقها باللون الداكن وتتوزع عبر كامل أضلاع المعينات في شكل متناسق ومتسلسل ومتفرع بأوراقها المختلفة وسيقانها وبراعمها الوردية، رسمت بشكل رشيق وجميل تظهر براعة الفنان وخفة يده وإظهار النور داخل

الأزهار الجميلة بالرغم من أن أرضيتها داكنة فالألوان منسجمة ومتناغمة في ضلالها ونورها وهدوئها وتتوسط المعينات الصغيرة زهرة الأقحوان الصفراء التي لونت حدودها بالبرتقالي ولون بتلاتها بالأصفر لبها بالأزرق أرضيتها فهي باللون الأزرق القاتم المائل للسواد أما داخل المعينات الكبيرة الحجم فتوجد باقة من الورود التي تظم مختلف الأزهار، وقد شاع استخدام هذا النوع من الرسومات سواء في الخشب أو الجص أو البلاطات الخزفية باستخدام الألوان المائية والأكاسيد المختلفة ليظهر التنوع في الألوان وجمال الباقة بألوانها الهادئة، وتشتمل على زهرة الأذريون المخملية والأقحوان وزهرة اللالة والقرنفل والسوسن وزهرة الورد والياسمين مع أوراقها الخضراء، وقد لونت بالأصفر والوردي والأزرق القاتم والبنفسجي، حيث تعتبر زهرة اللالة من الأزهار المحببة عند الأتراك وكذا زهرة القرنفل ذات الرائحة المنعشة والتي تستخدم في العلاج وقد رسمت بشكل متقابل.



لوحة رقم 05: مجموعة صور تبين جانب من رسومات العناصر النباتية ديوان الاستقبال بقصر أحمد باي

رسومات أخرى في بعض الأروقة المختلفة

توجد رسومات أخرى تزين واجهات وزوايا الجدران سواء داخل الغرف او في الأروقة او فوق أطر الأبواب وفوق الخزائن الجدارية والنوافذ وفي بعض ملحقات القصر الأخرى وفي جدران أروقة الطابق الأرضي والعلوي، وهي مختلفة في أشكالها والوانها وعناصر زخارفها المتنوعة والبديعة وهذا الاختلاف أنتج أنواع كثيرة من الرسومات الجميلة التي تبهر عين من يراها، عبارة عن باقات مختلفة من الأزهار التي تمثل عناصر الأربيسك.

الباقة الأولى: قوامها أفرع وسيقان مورقة نباتية ملتوية تتفرع عن دائرة كبيرة وسطية رسمت حدودها باللون البني القاتم ولونت بالأبيض الناصع وأرضيتها رمادية يتوسط الدائرة باقة أزهار رسمت وكأنها في مكانها الطبيعي بين خضرة الزرع الذي يحيط بها، فنجد تنوع الأزهار ذات الجنس الواحد كزهرة الأقحوان والبابونج وزهرة الفل البيضاء وزهرة الرمان التي لونت بلون أبيض مائل للزرقة وزهرة الزنبق البيضاء الجميلة وأزهار صغيرة صفراء وأزهار النرجس وأخرى

تحمل اللون البني الفاتح ورسمت أوراقها ولون ما يظهر من أرضيتها باللون الأصفر، كما رسمت الحشائش الخضراء تتوسط الأزهار وقد لونت الدائرة باللون البني القاتم.

الباقة الثانية فهي باقة تزين مدخل أحد أبواب القصر كأنها رسمت بتقنية ثلاثية الأبعاد المجسمة وتظهر وكأنها حفرت حفرا بارز وهذا راجع لطريقة التلوين والتحوير، وهي الأخرى قوام عناصرها مراوح نخيلية محورة وملتوية مع أوراق أخرى تشبه أوراق الزيتون أو الأترج تتقاطع معها سيقان نباتية محورة ملتوية تحمل شكل شبك مختلف الأشكال منها ما يشبه الإيجاص وما يشبه كيزان الصنوبر، ووضعت اللوحة في إطار بني وكان يحيط بها أزهار وأوراق نباتية إلا أنها أتلفت وما يظهر منها سوى بعض الألوان المنتشرة في الإطار، وقد رسمت في زاوية اللوحة زهرة الرمان المحورة لونت باللون الرمادي على أرضية صغيرة مربعة ملونة بالأحمر، ويوجد شكل يشبه الزهرة لون بالرمادي، وتوجد دائرة بأفرع نباتية تتوسطها باقة ورد تحمل زهرة البنفسج بنفسجية اللون وأزهار الخشخاش وأزهار أخرى صغيرة صفراء مع سيقانها والمرج أو الزرع الذي تنبت فيه لونت بالأخضر الزرعي لون أعلاه بالأصفر.



لوحة رقم 06: باقات الأزهار

الباقة الثالثة: ذات إطار مربع تحمل نفس العناصر والأفرع النباتية والأوراق والسيقان الملتوية والمتقاطعة لونت بالأبيض وحددت بالأسود فوق أرضية رمادية يتوسطها شكل دائري زين بورقة ثلاثية الفصوص وفيها دائرة صغيرة تشغل باقة أخرى من الأزهار المختلفة الجزء السفلي من الدائرة التي رسمت وكأنها سلة تحمل الباقة وتحمل السلة ثمار

الرومان حيث تظهر بعض من حباته الحمراء في الرسمة ونجد أنواع من الأزهار المختارة مثل زهرة الذريون والأقحوان البرتقالية وزهرة البنفسج وبعض البراعم واوراقها المختلفة وقد لونت أرضية الأزهار بالأصفر.

الباقة الرابعة: هي مستطيلة أفقيا كانت تحتوي على رسومات أخرى لكن ما يظهر منها هي الباقة التي رسمت في إطار مستطيل الوانها قليلة الأضواء تحتوي على أنواع مختلفة من الأزهار منها زهرة الزنبق والأقحوان وأزهار الفل والنرجس والبنفسج وهي بين اللون الأصفر والأبيض والرمادي والأزرق الفاتح ولونت أرضيتها بالأخضر الزرعي والأصفر يظهر إطارها بالبني.

الرسومات والزخارف الكتابية: تقول المؤلفة سماح أسامة عرفات في كتابها الفن الإسلامي أن الخط العربي من أهم الفنون الجميلة التي تميزت بها البلاد العربية والإسلامية وقد فتنت رواد الشرق من جميع أنحاء العالم قديما وحديثا، وقد طور الفنانون الخط العربي واشتقت منه الكثير من الخطوط الأخرى فمنها خط الثلث وهو يعتبر أستاذ الخطوط وعملاقها نظرا لأن أشكال حروفه كثيرة ومتنوعة وتمتاز بالمرونة والطواعية، فيمكن كتابة الجملة الواحدة بعدة أشكال وعدة تكوينات يختلف بعضها عن بعض ويعتبر أصعب الخطوط ومن وضع قواعده هو ابن مقلة وهو متأصل من الخط النسخي، وهو من أصعب الحروف العربية والموازين ويمتاز بالمرونة ومتانة التركيب وبراعة التأليف، توجد أنواع كثيرة منه وأيضا نجد الخط الديواني والرقعة والطغراء والخط الكوفي بأنواعه، وقد استخدم الفنان عديد الخطوط في قصر أحمد باي واللوحة الأولى مزجت بين خط الثلث والخط الديواني ورسمت الكتابة وهي في تداخل بديع والنهايات تمثل البدايات لكلمة أخرى التفتت حول نجمة سداسية الرؤوس والكتابة غير واضحة وقيل أنها أسماء لأهل الكهف وهم دبرنوش، شاذنوش، مثلينا، كشفططيوش، يلميخا، مكثلينا، مرنوش وكلبهم قطمير، وتختلف الأسماء حسب بعض المؤرخون فقد ذكرهم الطبري كالآتي: مكسلمينا، محسيميلنينا، يمليخا، مرطوس، كشوطوش، ديناموس، يطونس، بيرونس وقيل أن اسم الكلب حمران والله أعلم، والكتابة غير مفهومة لونت باللون الأبيض فوق أرضية زرقاء قاتمة وتحيط بها دائرة حمراء بها شريط نباتي مزهر، ما يظهر من حروف هو "حرف الطاء والحاء والميم والياء والكاف والقاف، الكتابة غامضة وطمس الكثير منها ولا يظهر منها إلا بعض الحروف بحركاتها، وتوجد وثيقة مصورة متاحة في مواقع الانترنت تشبه الرسمة لحد كبير في شكلها العام غير أن الثانية لونت، وهي عبارة عن طلاسم سحرية أو كما يسمى طلسم نجمة سليمان من أجل تحصين القصر والله المستعان.

أما اللوحة الثانية فهي تمثل كتابة داخل نمرين متقابلين فوق إطار الباب الكبير في جدار من أروقة الطابق الأرضي في المطل على حديقة البرتقال في الجناح العائلي وهي عبارة عن كتابة بخط النسخ داخل نمرين متقابلين كتبت بالأسود ولون النمرين باللون البني القاتم وهي غير واضحة وما يظهر منها هي لفظ الجلالة "الله" و"لا إله إلا الله" مقلوب، يقال حسب الروايات أنها طلاسم وبالرغم من تحريم الدين الإسلامي للصور الآدمية والحيوانية إلا انها رسمت

وكتب عليها لفظ الجلالة "الله"، وقد ذكرت الباحثة بلقيس محسن هادي في كتابها دراسات في الفن الإسلامي عن رسم مختلف الحيوانات في شكل متقابل ومتدابر وردت فكرة هذه الرسومات للسلاجقة كما استخدمها العباسيين وقبلهم البيزنطيين الإيرانيين الذين بدورهم تأثروا بالحضارة الصينية التي تستعمل في رسوماتها الحيوانات الخرافية والأسطورية، كما أنه يروى عن أحمد حبه للصيد والافتخار بالحيوانات المفترسة وبجلودها، فقد قيل انه امتلك ثمان أسود جلبها للقصر لتقوم ببعض العروض وكان يجلب أشبالها للعب بالوسادات الحريرية حسب قول الباحثة شادية خلف الله، وحسب ما رواه شلوصر فقد جلبها حية فكيف لا يتم رسمها، بالنسبة للنمور فرسمت في تقابل وأمام أفرع نباتية ومراوح نخيلية متقابلة تعلوها أشرطة من الأزهار، والكتابة لا تظهر بشكل جلي وواضح.



لوحة رقم 07: مجموعة صور تبين رسمة أصحاب الكهف بقصر أحمد باي والرسومات المشابهة لها



لوحة رقم 08: مجموعة صور تبين رسمة النمرين المتقابلين

الرسومات الحيوانية والآدمية:

بالرغم من تحريم الدين الإسلامي للتصاوير الأدمية والحيوانية ونهي الرسول عليه الصلاة والسلام في سنته في كثير من احاديثه التي تفوق سبعة عشر حديث عن تحريم التصوير كقوله صلى الله عليه وسلم: (**لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب أو تصاوير**)، وفي حديث آخر عن عائشة رضي الله عنها قالت: **قدم رسول الله صلى الله عليه، وسلم من سفر، وقد سترت بقرام على سهوه لي فيها تماثيل وفي حديث آخر على ستار معلق، فلما رآه رسول الله صلى الله عليه وسلم هتكه، وقال: (أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله)**، فقالت فجعلناه وسادة، أو وسادتين بالرغم من تحريم رسم الصور الآدمية والحيوانية إلا أننا وجدنا نماذج في القصر وقد آخذنا نماذج منها:

لوحة الجنود: ما يظهر منها هو خمسة رجال حاملين للبنادق سوداء يظهر من لباسهم أنهم جنود بشواربهم الطويلة السوداء وأعينهم السوداء وقصر قامتهم، ويلبسون فوق رؤوسهم قلنسوات حمراء وزرقاء صغيرة لباسهم فاخر يلبسون سترات سوداء بأكمام طويلة وبالوان أخرى مثل الأزرق والأحمر والبني وسراويل قصيرة فضفاضة وهي ذات اللون الأخضر الزرعي والبني والأزرق والبرتقالي كما يلبسون أحذية، ولتلف الرسومات توجد صعوبة في استخراج التفاصيل الأخرى فيظهر من خلال ما تبقى انهم يلبسون الكثير من الأشياء وهو لباس الجنود العثماني، أما شكلهم فهم مصطفين في شكل أفقي على أرضية لونت بالأزرق وكأنها حافة صغيرة وقد رسمت ورائهم أشجارهم ولونت أرضية الرسمة كلها باللون البني.



لوحة رقم 09: مجموعة صور تبين رسمة الجنود بقصر أحمد باي

لوحة قطيع البقر: أسفل اللوحة السابقة نجد قطيع من البقر هذا ما يظهر منها لأن الرسومات تعرضت للتلف، وتظهر البقرات في حالة السير في صف واحد وهي أربع بقرات أو عجول، لونت باللون الرمادي رسمت قرونها بالسواد وحددت كلها باللون الأسود ورسمت افواهها وعيونها وتبدو البقر انها تقطع أو بجوار نهر رسم بالأزرق.



لوحة رقم 10: صور تبين رسمة قطيع البقر بقصر أحمد باي

نتائج الدراسة:

- ❖ تنوع المواضيع التي تم رسمها بطريقة الفريسكو من نباتية وحيوانية وهندسية ورمزية وأشكال أخرى.

- ❖ الثراء الزخرفي للقصر هذا ما يجسده اللوحات النباتية خاصة باقات الزهر المختلفة والمتنوعة وكذالك استخدام العناصر الجديدة في الفريسكو وهي الزخرفة العمائرية ورسم المدن بمعالمها المشهورة خاصة القاهرة ومصر...

- ❖ دقة العمل في توزيع المساحات الشاسعة في تطبيق خصائص الفن الإسلامي على كل الجدران يوحي بمهارة وإتقان كبيرين، إضافة إلى أن تحضير عجينة الجص والأكاسيد للتلوين يحتاج مهارة واسعة.

- ❖ تعتبر شخصية أحمد باي الشخصية البارزة التي أثرت في مواضيع جميع اللوحات فما تم رسمه هو من اقتراح أحمد باي وتجسيد ما تمت رؤيته وزيارته في الواقع.

- ❖ رسم الورود والحيوانات ومناظر الصيد هو تجسيد لحب الباي للصيد والنباتات والحيوانات، فقد اهتم اهتمام كبير بحدائقه وجلب الحيوانات المفترسة والأليفة إلى قصره واعتنى بها.

- ❖ رسم الأزهار بكل أنواعها خاصة أزهار الأقحوان وأزهار الورد والقرنفل واللالة.

- ❖ رسمت معظم رحلاته في واجهات الأروقة الرئيسية وفي مجلس إدارته ومحكمته وهذا للتباهي امام ضيوفه أما باقي الرسومات فهي في الجناح العائلي والحمامات والطابق العلوي.

- ❖ استخدام اللون البرتقالي الداكن او البني الأجوري بشكل واسع وبدرجة أقل اللون الأزرق.

- ❖ طمس وتلف الكثير من الرسومات التي تحمل الكثير من الألغاز والإبهام.

خاتمة:

يمكن القول في الأخير أن أحمد باي عمل على تشييد قصر يليق بمنصبه خاصة وأنه أصبح يتصرف كأمير مستقل بمقاطعته، حيث أشرف بنفسه على بناء هذا القصر، فأمر باستخدام أثمن المواد سواء التي كانت المتاحة أو التي جلبها من إيطاليا أو تونس أو غيرها من الدول، كما وظف أمهر الحرفين والفنانين، فأبدعوا في بنائه وتزيينه خاصة أولئك الذين كلفوا برسم تلك الرسومات الجدارية باستعمال الألوان المائية على الجص، فقد انجزوا مجموعة من اللوحات الفنية الراقية التي تجعل الزائر للقصر يبحر فيها ويتخيل تلك المدن التي زارها أحمد باي ومعالمها التي تتميز من مدينة إلى أخرى، فطريقة الرسم رغم بساطتها وابتعادها عن التعقيد والتكليف إلا أنها تعطي للمتأمل فيها فكرة عن جودة يد الرسام الذي نفذها ومدى براعته رغم ضعف الإمكانيات في تلك الحقبة، وكيف استطاع أن يبرز معالم تلك المدن في حيز صغير، إلا أن المؤسف بالنسبة لأحمد باي أنه لم يطل الإقامة بقصره الذي بذل فيه

الغالي والنفيس بعد استيلاء المستدمر الفرنسي عليه، سنة 1837م، فصدق الحبيب صلى الله عليه وسلم حينما قال "أتاني جبريل فقال: يا محمد عش ما شئت فإنك ميت واحبب من شئت فإنك مفارقه، واعمل ما شئت فإنك مجزي به، واعلم أن شرف المؤمن قيامه بالليل وعزه استغناؤه عن الناس" رواه البيهقي وحسنه الألباني.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر باللغة العربية:

1- ابن العنتري (محمد صالح)، فريدة منسية في حال دخول الترك بلد قسنطينة واستيلائهم على أوطانها، الجزائر: عالم المعرفة، 2009.

2- شلوصر (فندلين)، ترجمة دودو (أبو العيد)، قسنطينة أيام أحمد باي، الجزائر: وزارة الثقافة، 2007.

3- فايسيت (أوجين)، ترجمة نور(صالح)، تاريخ بايات قسنطينة في العهد التركي 1792-1873م، الجزائر: دار قرطبة، 2010.

المصادر باللغة الأجنبية:

4- Mercier (Ernest), Histoire de Constantine, Constantine: J. Marle et F. Biron, Imprimeurs-Editeurs, 1903.

5- Vayssettes (Eugène), Hanina, la vierge de Constantine, Alger: Alger: Juillet Saint-Lager Libraire, 1873.

6- Vayssettes (Eugène), Histoire de Constantine sous la domination turque de 1517 à 1837, Saint-Denis: Editions Bouchene, 2002.

المراجع باللغة العربية:

7- بومهلة (تواتي)، قسنطينة حصن إفريقيا، الجزائر: دار المعرفة، 2010.

8- خلف الله (شادية) وآخرون، الحاج أحمد باي بن محمد الشريف...، قسنطينة: المتحف العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية، 2014.

9- رجال (الطاهر)، الحاج أحمد باي قصره، قسنطينة: منشورات الرجاء، 2016.

10- الطايش (علي أحمد)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2000.

11- فيلالي (عبد العزيز)، مجمل تاريخ قسنطينة، عين مليلة: دار الهدى، 2017.

المراجع باللغة الأجنبية:

12- Gaid (Mouloud), Chronique des beys de Constantine, Alger: OPU, 1978.

الأطروحات والمذكرات باللغة العربية:

أطروحات الدكتوراه:

13- حمدوش (زهيرة)، الزخارف العمائرية بالجزائر خلال العهد العثماني: دراسة فنية أثرية، أطروحة دكتوراه في الآثار الإسلامية، الجزائر: جامعة الجزائر02، 2017.

14- دحدوح (عبد القادر)، مدينة قسنطينة خلال العهد العثماني: دراسة عمرانية أثرية، أطروحة دكتوراه العلوم في الآثار الإسلامية، الجزائر: جامعة الجزائر، 2010.

مذكرات الماجستير:

15- قدح (سحر)، تقنيات التصوير الجداري والاستفادة منها في تنفيذ جداريات مستمدة من وحدات التراث الشعبي السعودي، مذكرة ماجستير، السعودية: جامعة أم القرى، 2006.

16- طوالي (حمزة)، الزخارف العمائرية في قصر أحمد باي بقسنطينة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر: جامعة قسنطينة 02، 2012.

مقالات الدوريات والمجلات:

17- أحمد (ناني محمود)، الاستفادة من الفن الإسلامي في عمل جدارية لتجميل مدخل جامعة الطائف، **مجلة بحوث التربية النوعية**، جامعة المنصورة، ع.50، أفريل 2018.

18- حيدر علي (منى)، تقنيات التصوير الجداري، **مجلة الأكاديمي**، جامعة بغداد، ع.93، 2019.

19- دحدوح (عبد القادر)، المعالم الأثرية الإسلامية بمدينة قسنطينة خلال الفترة العثمانية، مجلة محكمة نصف سنوية تصدر عن وزارة الشؤون الدينية والأوقاف الجزائرية، ع.13، 2015.

20- عبد العظيم السعيد مصطفى (أسامة) وآخرون، فن الجداريات: أصوله وتقنياته، **مجلة بحوث التربية النوعية**، جامعة المنصورة، ع.28، يناير 2013.

الكتابات الشاهديّة لمقبرة صالح باي بمدينة قسنطينة –دراسة أثريّة فنيّة

العربي سوفي[1]

مقدمة:

تعد قسنطينة من مدن المغرب الأوسط تعاقب على حكمها عدة دول والتي خلفت لنا بدورها طابع معماري وفني غني ومتنوع خاصة خلال الفترة العثمانية، وهذا يعبّر على مدى ارتقاء الفنان بذوقه وإبداعه بالمدينة على مرّ التاريخ، ومن بين المعالم الشاهدة على ذلك مقبرة صالح باي التي لا تزال تحافظ على كتاباتها الشاهدية إلى يومنا هذا.

وتتمثل أهمية الموضوع في كون شواهد القبور تعد إرثا حضاريا وثقافيا فهي إلى جانب كونها تحف فنية معمارية بديعة الصنع، فان كتاباتها الشاهدية بما تتضمنه من أسماء وتواريخ وانساب وغيرها تمثل مصادر موثوقة للمؤرخين والأثريين تمكنهم من التدقيق في الكتابات والروايات التاريخية وتصحيح الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها كُتّاب التاريخ

ولدراسة الموضوع اخترنا نماذج من شواهد القبور رخامية وأخرى خشبية انطلقنا من المشكلة التالية:

–ما هي الأنماط الفنية الزخرفية للكتابات الشاهدية لمقبرة صالح باي؟ وماذا يميزها عن غيرها من الكتابات الشاهديّة بالمقابر العثمانية؟

ويندرج ضمن هذه المشكلة عدة أسئلة فرعية أهمها:

- ماهي مضامين الكتابات الشاهدية ومدلولاتها؟
- ما القيمة التاريخية والأثرية لكتابات شواهد قبور مقبرة صالح باي؟
- في ما تتمثّل الخصائص الفنية لهذه الكتابات؟

[1] العربي سوفي، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2 larbi.soufi@univ-constantine2.dz

أولا: مدخل تاريخي لدراسة شواهد القبور

1 ـ الأضرحة وشواهد القبور

الضريح كلمة مشتقة من فعل ضرح، بمعنى حفر القبر، جمعها أضرحة، ويقال للميت حفر له ضريح، يقصد به المعنى الذي يقام على قبر الميت [1]

أما اصطلحا هو الحجارة المشتملة على القبر او التربة التي تعلوها قبة، وقد ميز البعض بين حفرة الميت وبين التربة التي هي بناء مقام فوق القبر [2]

أما شاهد القبر فجمعه شواهد وهو لوح رخامي أو حجري يوضع فوق القبر عند رأس الميت، يكتب عليه غالبا آيات قرآنية متعلقة بمقام الموت والبعث والحساب والجنة والنار وشهادة التوحيد كما يكتب اسمه وموطنه ومذهبه وتاريخ وفاته، وقد بلغ إتقان الكثير من الشواهد إعدادا ونحتا وكتابة ـ غائرة وبارزة ـ مستوى جعلها من الأعمال الفنية الراقية، فاحتلت مكانتها في المتاحف لجمال نقشها وروعة كتابتها وعظمة مدلولها تاريخيا واثريا وفنيا [3]

2 ـ أضرحة القبور بالمغرب الأوسط

شيدت معظم الأضرحة على قبور الحكام والعلماء والأولياء في كل الفترات الإسلامية، ويعود ذلك لظهور حركة التصوف وانتشارها ما بين القرنيين السادس والسابع الهجريين، ورغبة الحكام والأمراء في تخليد أنفسهم بتشييد الأضرحة فبل وفاتهم [4]

كان اهتمام السكان والحكام كبيرا ببناء الأضرحة في بلاد المغرب الإسلامي، أما في الجزائر فقد عرف هذا النوع من العمائر منذ العهود الأولى ويوجد عدة شواهد مثل ضريح سيدي بومدين الذي يرجع إلى القرن الثامن الهجري / 14م، و غيرها من الأضرحة، وعند فدوم العثمانيين سنة 1518 م أكثروا من بنائها وتجديد الكثير منها.[5]

---

[1] مصطفى صالح لمعي، القباب في العمارة الاسلامية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ص 23

[2] عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، مصر، 2000 ص 175

[3] عاصم محمد رزق، المرجع السابق، ص 158

[4] طاهري عبد الحليم، مدرسة صالح باي ومقبرته العائلية في حي سوق العصر بمدينة قسنطينة، مذكرة ماجستير في الاثار الاسلامية، معهد الاثار، جامعة الجزائر، 2009/2008، ص 55

[5] مصطفى صالح لمعي، المرجع السابق ن ص 30

كان يضاف للضريح مدرسة لطلب العلم أو مكتبة للمطالعة أو مكتب لتعلم أيتام المسلمين وأطفالهم أو مسجد للصلاة.[1]

3 ـ ضريح صالح باي ومقبرته العائلية:

تقع المقبرة العائلية لصالح باي بقصبة قسنطينة (المدينة العتيقة) قريبا من جسر سيدي مسيد، وبمحاذاة سوق العصر يحدها شمالا دار الإمام حاليا ومن الجنوب جامع سيدي الكتاني.(اللوحة رقم 1)

كان تأسيسها على يد صالح باي (1771م ـ 1792) مؤسس جامع ومدرسة سيدي الكتاني سنة 1776م

يحتل الضريح الجزء الجنوبي من مدرسة سيدي الكتاني وهي ترتفع عن أرضية صحن ب 1م يتم الصعود إليها عبر ممر عرضه 1.5 م وبه أربع درجات، وتعد من المعالم التي لم يطرأ عليها تغيير كبير أي لا تزال تحافظ على أصالتها (اللوحة رقم 2)، وأول ما نجده عند الدخول من البوابة أربعة عشر قبرا لصالح باي وعائلته

يلاحظ عند زيارة الضريح وجود بعض القبور مغطاة بالرخام الأبيض، والبعض الآخر مغطاة بالخشب، أما النوع الثالث مغطى بالبلاطات الخزفية، وأرضيتها مبلطة بالرخام الأبيض.[2]

ويمكن تمييز نوعان من شواهد القبور لمفبرة صالح باي

أ ـ شواهد قبور ورخامية

1 ـ شاهد قبر الرأس صالح باي

2 ـ شاهد قبر الرأس مصطفي بن صالح باي

3 شاهد قبر الرأس خدوجة بنت عبد الله بن صالح باي

4 ـ شاهد قبر الرأس عائشة بنت صالح باي

5 ـ شاهد قبر الرأس إحدى بنات صالح باي (مجهول)

ب ـ شواهد قبور خشبية: وهي

---

[1] طاهري عبد الحليم، المرجع نفسه، ص 78

[2] عبد القادر دحدوح، المعالم الاثرية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، مجلة وزارة الشؤون الدينية، العدد 13، 2015، ص 94

1 ـ شاهد قبر الرأس والقدمين لخدوجة بنت صالح باي

2 ـ شاهد قبر الرأس والقدمين لأمنة بنت صالح باي

3 ـ شاهد فبر الرأس والقدمين لفاطمة بنت صالح باي

4 ـ شاهد فبر القدمين يامنة بنت محمد خلفة بن صالح باي

5 ـ شاهد قبر الرأس عايشة زوجة صالح باي

6 ـ شاهد قبر الرأس زهيرة بنت أحمد باي

4 ـ أنواع الخطوط المستخدمة في المقبرة العائلية

تعد كتابات شواهد القبور من أهم المصادر والوثائق التاريخية للمؤرخ والأثري، إلى جانب ما تضفيه من جمالية وتبرز القيم الفنية للعناصر الزخرفية، ولاشك أن الدين الإسلامي له دور بارز في تطوير الخط وانتشاره، لتحريمه تصوير ذات الروح، الشئ الذي جعل الفنان المسلم يقبل على الزخارف الكتابية.[1]

ويمكن ان نميز نوعان من الخطوط استخدمت في كتابة اللوحات التسجيلية والشاهدية بالمدرسة والمقبرة العائلية وهو خط النسخ والثلث.

أ ـ خط النسخ

يعتبر من الخطوط العربية الأصيلة المنحدرة من الخط الآرامي مرورا بالخط النبطي، استقر بمكة والمدينة المنورة، حيث عرف " بالخط الحجازي "، وسمي بالنسخ لان الكتاب كانوا يستعملونه في نسخ المصاحف والكتب والمؤلفات.[2]

لم ينقض القرن (6 هـ / 12م) حتى قل شأن الخطوط الكوفية في كتابة المصاحف وفي النقوش على جدران المساجد، وشهد الخط النسخي تطورا وازدهارا في القرن (7هـ / 13م) على يد ياقوت المستعصم. [3]

[1] علي احمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، مكتبة الزهراء للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 15

[2] يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الاسلامي، بيروت ،لبنان، 1994، ص 121

[3] طاهري عبد الحليم، المرجع نفسه، ص 104

ومن العوامل المساعدة على انتشار الخط النسخي في العالم الإسلامي بوجه خاص، إقبال الناس على استعماله بدلا من الخط الكوفي، انه إضافة إلى جمال صورته فهو لين طيع يساعد الكاتب على السير بقلمه بسرعة تفوق خط الثلث. [1]

ب ـ خط الثلث

استخدم قي معظم ما وصلنا من النقوش الكتابية حلال العهد العثماني خاصة بما في ذلك شواهد القبور. وقد ظهر هذا الخط حوالي القرن 7هـ / 13م.

و قد تقدم اختلاف الكتاب في نسبه هل هو باعتباره التقوير والبسيط او باعتباره انه ثلث الطومار، من حيث عرض الطومار أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون، وعرض الثلث ثمان شعرات، وهي الثلث في ذلك.[2]

شهد خط الثلث تحسنا كبيرا على يد الخطاطين والفنانين، حيث بلغ غاية الجودة على أيديهم مما أتاح له الفرصة أن يحل محل الخط الكوفي في تزيين جدران المساجد، وساعدت سلاسته وليونته على تركيب كلماته فوق بعضها البعض، وتداخلها دون أن تخرج الحروف مقاييسها الجمالية التي وضعت لها، واهتمت المدرسة التركية بتجويده وتهذيبه، فبلغ في العهد العثماني اعلي درجات الجمال، حيث أصبح الخطاط الذي لا يتقن هذا النوع من الخط لا يعد من أهل هذا الفن.[3]

---

[1] خيرة احمد بن بلة، دراسات في النقوش الكتابية التذكارية على المباني بمدينة الجزائر في العهد العثماني، مذكرة ماجستير، كلية الآداب ن جامعة الإسكندرية، 1993، ص 267

[2] القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج3 ص 57

[3] خيرة احمد بن بلة، المرجع السابق، ص 277

ثانيا: دراسة لنماذج من كتابات شواهد قبور لمقبرة لصالح باي

1 ـ شواهد قبور رخامية

كتابة رقم:01

رقم الجرد	/
طبيعة الشيء	شاهد قبر (الرأس)
المقاسات	ط=65سم/ع=45سم/ صواعد الألف=3سم
مادة الصنع	رخام ابيض
المصدر	قبر صالح باي
التاريخ	1207هـ
طبيعة الكتابة	شاهدية
نوع الخط	نسخي
عدد الأسطر	ثمانية
عدد الأشرطة	/
مكان الحفظ	المقبرة العائلية لصالح باي
حالة الحفظ	جيدة

(نقلا عن طاهري ع الحليم " مدرسة صالح باي ومقبرته العائلية بمدينة قسنطينة ص 115)

النص

1 ـ بسم الله الرحمن الرحيم

2 ـ ضريح لاح في أوج السعادة كماء عقد الجواهر في النضادة

3 ـ به باي الزمان أخو المعالي به قد راح صالحه وشاده

4 ـ أمير عاش في الدنيا سعيدا وعند الموت قد حمل الشهادة

5 ـ فكم من له في الله حلا وكم أجرى لطاعته جواده

6 ـ وجاهد في سبيل الله فوزا فأفنى النفس واستوفى حصاده

7 ـ مدارس قد بنى الله فضـلا وكم حاز بلغه مراده

8 شهر محرم قد مات أميـر حـاز مفتـاح السعـادة

9 ـ سنة 1207هـ

الوصف: شاهد قبر (الرأس) مصنوع من مادة الرخام الأبيض الناصع ،عبارة عن لوح مستطيل الشكل ينتهي بقوس مفصصة، تنتهي هي الأخرى بورقتين يتوسطهما هلال، ارتفاع هذا الشاهد 65سم وعرضه 45سم، زين هذا الشاهد بكتابة تذكارية تخلد ذكرى وفاة صاحب القبر، وتتوزع هذه الكتابة على تسعة أسطر، السطر الأول تضمن البسملة أما الأخير تضمن تاريخ وفاة صالح باي، وبقية الأسطر السبعة أبيات شعرية تمدح وتشيد بصاحب القبر، كتبت بخط الثلث بشكل واضح ونفذت بطريقة الحفر البارز، تمتد داخل خراطيش يبلغ الواحد منها 45سم وعرضه 9سم، يبلغ ارتفاع الصواعد الطويلة 4سم والمنخفضة 5سم، يفصل بين الصدر والعجز زهرة مفصصة. اللوحة (01)

شرح الأعلام: ذكر في هذا الشاهد شخصية صالح باي

يعد من أشهر بايات مقاطعة قسنطينة، ولد صالح باي سنة (1137 هـ / 1725م)، ولد بمدينة أزمير لأب يدعى مصطفى، ينتمي إلى أسرة متوسطة الحال، وعندما ناهز السن السادسة عشر، اضطرته الظروف أن يهجر موطنه ويتوجه نحو الجزائر، اشتغل كمساعد في مقهى الانكشارية ثم انخرط ضمن الجيش والتحق بأوجاق الجزائر[1]، تميز بالانضباط والامتثال للأوامر، واظهر شجاعته وقوته في جميع الفنون القتالية، مما ساهم في ترقيته[2]،توجه إلى قسنطينة لدعم الفرقة التركية المعسكرة بها وشارك في حملة الباي زرق عينو ضد تونس، وبعد تولي احمد القلي مقاطعة قسنطينة جعله مساعده ورفيقه، وعينه خليفة له حيث شغل هذا مدة ست سنوات (1765 ـ 1771) وهذا ما ساعده على الارتقاء الى منصب الباي اثر وفاة احمد القلي صيف 1771م، دامت ولايته 21سنة على قسنطينة وقتل شنقا أوائل 1207هـ / 1792م من قبل الداي حسن باشا.[3]

[1] ناصر الدين سعيدوني، ورقات جزائرية، ط2، دار البصائر، الجزائر، 2009، ص 239

[2] Vayssettes: l' histoire de Constantine de puis l'invation turque jusqu'à l'occupation de 1835-1837, l'arndet Paris , 1900 , p 333.

[3] GAID (M.),Chronique de Beys de Constantine, O.P.U, Alger S.D , p 38.

الصيغ الواردة في النص: وقد اشتملت هذه القصيدة على عدة صيغ منها البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) الإشادة بجهاده (وجاهد في سبيل الله فوزا) بناء المدارس (مدارس قد بنى الله فضـلا) اسم المتوفى (به قد راح صالحه وشاده) تاريخ الوفاة (شهر محرم 1207هـ)

بطاقة تعريفية بالخط والكتابة: لقد استعمل في هذا الشاهد الخط النسخي بأسلوب الحفر البارز وجاءت على هيئة قصيدة شعرية تميزت بخلوها من نقط الإعجام، وقد وردت فيه عدة ألفاظ غير واضحة يعتريها الالتباس عند قراءتها مثل (حصاد– النضادة)

القيمة الأثرية والتاريخية للكتابة

صنع شاهد القبر من مادة الرخام الأبيض الناصع الذي يعد الوحيد في المقبرة استعملت فيه هذة المادة وهي تعبر عن مكانة صاحب القبر أما مضمون الكتابة فهي قصيدة شاهدية أطنبت في مدح صالح باي وذكر صفاته الحسنة وألفاظها التي تدل على الجهاد مثل (حمل الشهادة، وجاهد في سبيل الله)، وألفاظ تدل على بناءه للمدرسة (مدارس قد بنى الله فضـلا) كما تضمنت تاريخ الوفاة (شهر محرم سنة 1207هـ)

كتابة رقم 02

رقم الجرد	/
طبيعة الشيء	شاهد قبر(الرأس
(المقاسات	ط=48سم/ ع15سم/صواعد الألف=8.2س
مادة الصنع	الرخام
المصدر	مقبرة صالح باي
التاريخ	1870م
طبيعة الكتابة	شاهدية
نوع الخط	ثلث
عدد الأسطر	سبعة
عدد الأشرطة	/
مكان الحفظ	المقبرة العائلية لصالح باي
حالة الحفظ	جيدة

(نقلا عن طاهري ع الحليم " مدرسة صالح باي ومقبرته العائلية بمدينة قسنطينة ص 119)

النص: ويمكن قراءته على النحو الآتي

1 ـ بسم الله الرحمن الرحيم

2 ـ وصلى الله على سيدنا

3 ـ ومولانا محمد

4 ـ توفي السيد مصطفى

5 ـ بني المرحوم السيد صالح

6 باي في أواخر ذي

7 ـ القعدة سنة24 12هـ

الوصف: شاهد قبر مصنوع من الرخام الأبيض يتكون من قاعدة مستطيلة الشكل يعلوها رأس الشاهد ذي الشكل الدائري (في شكل عمامة) تتوجه زخرفتة على شكل مروحة، وتقع الكتابة في سبعة أسطر.، نفذت بخط الثلث بأسلوب الحفر البارز (اللوحة رقم02).

بطاقة تعريفية بالخط والكتابة: نفذت الكتابة بخط الثلث بأسلوب الحفر البارز، تتميز الكتابة بخلوها من نقط الإعجام وهي شبيهة بالكتابات السابقة. وتميزت بخلوها من الأخطاء الإملائية وكذا النحوية .

–**شرح الأعلام**: ورد في النص اسم مصطفى بن صالح باي، لكن المصادر التاريخية لم تشر إلى هذه الشخصية

–**الصيغ الواردة في النص**: تتضمن هذه الكتابة على الصيغ التالية: البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) الصلاة على النبي (صلى الله على سيدنا ومولانا محمد) اسم المتوفى (مصطفى بن المرحوم السيد صالح باي) تاريخ الوفاة (أواخر ذي القعدة سنة 1224هـ)

القيمة الأثرية والتاريخية للكتابة:

هذه اللوحة شبيهة بالشواهد السابقة الذكر المصنوعة من مادة الرخام والمنفذة بخط الثلث وبأسلوب الحفر البارز .يؤرخ هذا الشاهد لوفاة مصطفى بن صالح باي وذلك سنة 1224هـ، كما لم نعثر على أية معلومات حول هذه الشخصية أيضا. وقد توفي في فترة حكم الباي أحمد طوبال (1223 هـ ـ 1808/1226-1811م).

ب ـ شواهد قبور خشبية:

الكتابة رقم: 3

رقم الجرد	/
طبيعة الشيء	شاهد قبر (الرأس)
المقاسات	إر=50سم/ ق=32سم/صواعد الألف=3سم
مادة الصنع	الخشب
المصدر	مقبرة صالح باي
التاريخ	1242هـ/1826م
طبيعة الكتابة	شاهدية
نوع الخط	نسخي
عدد الأسطر	خمسة
عدد الأشرطة	خمسة
مكان الحفظ	المقبرة العائلية لصالح باي
حالة الحفظ	جيدة

(نقلا عن طاهري ع الحليم " مدرسة صالح باي ومقبرته العائلية بمدينة قسنطينة ص 149)

النص

1 بسم الله الرحمن الرحيم

2وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد

3توفيت أمة الله عايشة زوجة المرحوم

4السيد صالح باي في أواخر ربيع الثاني

5سنة 1242هـ

الوصف: شاهد قبر مصنوع من مادة الخشب، مؤرخ بسنة 1242هـ/1826م، وكتابته شاهدية منفذة بخط النسخ كبقية الشواهد الأخرى وبنفس الأسلوب ألا وهو الحفر البارز، وتقع الكتابة في خمسة أسطر داخل خمسة أشرطة متوازية ومستطيلة يبلغ قطرها 32سم .الصورة (اللوحة 5 و6)

بطاقة تعريفية بالخط والكتابة: نفذت الكتابة بخط النسخ بأسلوب الحفر البارز، تحتوي هذه الكتابة على نقط الإعجام كما تتميز بنوع من الرداءة وربما هذا راجع إلى الشخص الذي نفذها، لأن الفترة التي نفذت فيها تميزت بإتقان خط النسخ وتطوره، كما ازدان أيضا ببعض اللفائف والمراوح النخيلية وهذا نهاية أسطره، كما تميزت لغة النص بالوضوح ولم ترد فيها أية أخطاء نحوية أو إملائية .

شرح الأعلام: لقد ورد في هذا الشاهد اسم عايشة: وهي زوجة صالح، حيث تزوج الباي بثلاث نساء هذه إحداهن، وتعرف بالعلجة لأنها من أصل مسيحي، وقد أسلمت على يد صالح، وهي والدة عائشة المرابطة

الصيغ الواردة في النص: تتضمن هذه الكتابة على الصيغ التالية: البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) الصلاة على الرسول (صلى الله على سيدنا ومولانا محمد) اسم المتوفى (عايشة زوجة المرحوم السيد صالح باي) تاريخ الوفاة (أواخر ربيع الثاني سنة 1241هـ)

- **القيمة الأثرية والتاريخية للكتابة:** سبق الحديث عن مادة الصنع (الخشب) وكذا الخط المستعمل (النسخ)، وكذا الصيغ المستعملة – .توفيت عايشة العلجة في سنة 1826م وهي سنة تصادف فترة حكم أحمد باي للبايلك

الكتابة رقم 04

رقم الجرد	/
طبيعة الشيء	شاهد قبر (الرأس)
المقاسات	إر=57سم/ق=37سم/ صواعد الألف=4سم
مادة الصنع	الخشب
المصدر	مقبرة صالح باي
التاريخ	1233هـ
طبيعة الكتابة	شاهدية
نوع الخط	نسخي
عدد الأسطر	سبعة
عدد الأشرطة	سبعة
مكان الحفظ	المقبرة العائلية لصالح باي
حالة الحفظ	جيدة

(نقلا عن طاهري ع الحليم " مدرسة صالح باي ومقبرته العائلية بمدينة قسنطينة ص 125)

النص

1بسم الله الرحمن الرحيم

2 وصلى الله على سيدنا محمد

3 توفت المرحومة بكرم الحي القيوم

4 أمته الله تعالى خدوجة بنت المرحوم

5 السيد صالح باي يوم الأربعاء الثاني

6 العشرين من صفر الخير

7 سنة 1233هـ

الوصف: هو أحد الشواهد المتواجدة في المقبرة العائلية لصالح باي، موضوع على رأس قبر خدوجة بنت السيد صالح باي، مصنوع من مادة الخشب، نفذت بخط النسخ وبأسلوب الحفر البارز، مكون من سبعة أشرطة يختلف عرضها من واحد لآخر وتضيق خاصة في الأسفل، الصورة (5 و7)

بطاقة تعريفية بالخط والكتابة: استعمل في هذا الشاهد خط النسخ وبأسلوب الحفر البارز، تتميز الكتابة بخلوها من نقط الإعجام وكذا برداءة الخط، تميزت الكلمات بالتداخل وذلك نظرا لنقص المساحة وضيق الأشرطة توجد بعض الأخطاء في الكلمات مثل(توفت بدلا من توفيت) وهنا تم حذف حرف الياء ،كما وجدنا خطأ في كلمة (أمته بدلا من أمة) أي تمت زيادة حرف الهاء.

– **شرح الأعلام**: ورد في هذا النص اسم خدوجة وهي بنت صالح باي، لم تذكرها المصادر التاريخية كبقية أفراد أسرها .

الصيغ الواردة في النص: تتضمن هذه الكتابة الصيغ التالية البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) الصلاة على الرسول(صلى الله على سيدنا محمد) اسم المتوفى (خدوجة بنت المرحوم السيد صالح باي) تاريخ الوفاة (يوم الأربعاء الثاني والعشرين من صفر الخير سنة 1233هـ)

القيمة الأثرية والتاريخية للكتابة: تعتبر هذه اللوحة شبيهة بالشواهد السابقة الذكر المصنوعة من مادة الخشب والمنفذة بأسلوب الحفر البارز، يؤرخ هذا الشاهد لوفاة خدوجة بنت السيد صالح باي وذلك سنة 1233هـ،

وللأسف لم نعثر على أية معلومات حول هذه الشخصية، وقد توفيت في فترة حكم الباي قارة مصطفى (1233هـ-1817م)

الخاتمة:

من خلال دراستنا لشواهد القبور بمقبرة صالح باي خلصنا للنتائج التالية:

ـ تمثل كتابات شواهد القبور ارث ثقافي بالغ الأهمية فهي أدلة أثرية مادية، تضمنت أسماء وتواريخ في شكل نصوص وأبيات شعرية تتمتع بمصداقية بعيدا عن التحريف والتزييف.

ـ يعد صالح باي من أكثر بايات قسنطينة تشييدا للمعالم المعمارية حيث خلف لنا أرثا حضاريا وفنيا ساهم في ثراء مدينة قسنطينة حضاريا

ـ تنوع الخامات التي صنعت منها شواهد القبور واغلبها من الخشب

ـ تمثل كتابات شواهد القبور نماذج هامة تبرز مدى تطور خط العربي خلال الفترة العثمانية خاصة خط النسخ والثلث نفذت بأسلوب الحفر البارز

ـ استعمال الشواهد ذات العمامات (ستة شواهد معممة) التي كانت تخصص للرجال دون النساء وللتفريق بينهما

الببليوغرافيا

1 ـ مصطفى صالح لمعي، القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ص 23

2 ـ عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، مصر، ص 175

3 ـ عاصم محمد رزق، المرجع السابق، ص 158

4 ـ طاهري عبد الحليم، مدرسة صالح باي ومقبرته العائلية في حي سوق العصر بمدينة قسنطينة، مذكرة ماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2009/2008، ص 55

5 ـ طاهري عبد الحليم، المرجع نفسه ص58

6 ـ طاهري عبد الحليم، المرجع نفسه، ص 78

7 ـ عبد القادر دحدوح، المعالم الأثرية بمدينة قسنطينة خلال العهد العثماني، مجلة وزارة الشؤون الدينية، العدد 13، 2015، ص 94

8ـ علي احمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، مكتبة الزهراء للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 15

9 ـ يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الاسلامي، بيروت ،لبنان، 1994، ص 121

10 ـ طاهري عبد الحليم، المرجع نفسه، ص 104

11 ـ خيرة احمد بن بلة، دراسات في النقوش الكتابية التذكارية على المباني بمدينة الجزائر في العهد العثماني، مذكرة ماجستير، كلية الآداب ن جامعة الإسكندرية، 1993، ص 267

12 ـ القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج3 ص 57

13 ـ خيرة احمد بن بلة، المرجع السابق، ص 277

14 ـ ناصر الدين سعيدوني، ورقات جزائرية، ط2، دار البصائر، الجزائر، 2009، ص 239

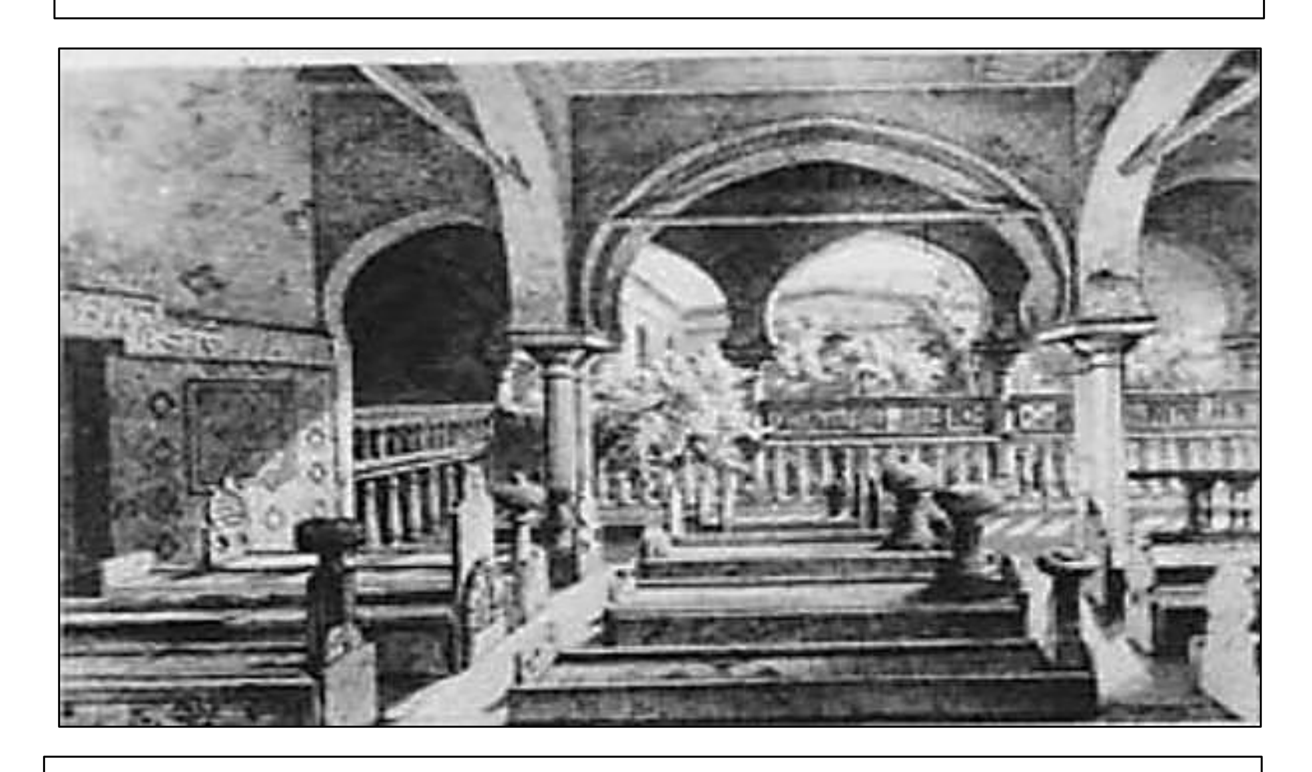
15 - Vayssettes: l' histoire de Constantine de puis l'invation turque jusqu'à l'occupation de 1835- 1837, l'arndet Paris , 1900 , p 333.

16 - GAID (M.),Chronique de Beys de Constantine, O.P.U, Alger S.D , p 38.

ملحق الصور



اللوحة رقم 1: المدرسة والجامع الكتاني سنة 1906م



اللوحة رقم 2: صورة قديمة لمقبرة صالح باي



اللوحة رقم 3: شاهد قبر رخامي لصالح باي



اللوحة رقم 4: شاهد قبر مصطفى بن صالح باي



اللوحة رقم 5: الغرفة الجنائزية ابنة وزوجة صالح باي



اللوحة رقم 6: شاهد قبر عايشة زوجة صالح باي



اللوحة رقم 7: شاهد قبر لخدوجة بنت صالح باي



اللوحة رقم 8: شواهد قبور على شكل عمائم بمقبرة صالح باي

دراسة أثرية فنية للمصحف الموقوف على الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة

فيصل نايم[1]

مقدمة

تتميز المصاحف الأثرية في العهد العثماني عموما بالعديد من الخصائص الفنية التي تجعلها من التحف الفنية التي تستدعي الدراسة والتحليل، لما تحمله من تنوع في المظاهر الفنية التي تتراوح ما بين فن التجليد والزخرفة بالتلوين والتذهيب إضافة إلى فن الخط العربي الذي شهد مرحلة جديدة على أيدي العثمانيين وخاصة ما تعلق بتدوين القرآن الكريم.

والجدير بالذكر أن المؤسسات العامة والخزانات الخاصة بالجزائر تزخر بعدد هائل من المصاحف التي تعود إلى العهد العثماني، ومن خلال خصائصها الفنية يمكننا التمييز بين تلك المصاحف العثمانية المجلوبة وتلك التي دونت وجلدت وزخرفت محليا. ومن بين المصاحف التي تميزت بهذا النوع الأخير من المصاحف المحلية هو مصحف الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة الذي بني من طرف الحاكم حسن باي سنة 1743م، والمصحف حاليا محفوظ بالمكتبة الوطنية الجزائرية تحت رقم 258.

يعتبر مصحف الجامع الأخضر إحدى التحف الفنية المتمثلة في المخطوطات الأثرية النادرة والتي تحتفظ بها مكنونات المكتبة الوطنية الجزائرية. ونظرا لأهميته التاريخية والفنية ومن أهم ما يشار به إلى هذا المصحف هو الزخرفة التي ميزت دفتا الغلاف العليا والسفلى والتي احتوتا على سرة مركزية بيضية الشكل مفصصة بلون بني غامق ومحلاة بزخارف بارزة قوامها فروع وأزهار نباتية محورة بأسلوب الختم الغائر ومن حوافها الأربع تشكل ربط الركن زخرفة على هيئة كوابيل مفصصة.

[1] فيصل نايم، معهد الآثار، جامعة الجزائر 2 Faycal.naim@univ-alger2.dz

1. دراسة وصفية لمصحف الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة

1.1. بطاقة فنية

طبيعة المصحف: تام

نوع التجليد: جلد وورق مقوى.

لون التجليد: بني غامق محلى بزخارف بارزة بنية اللون على أرضية ذهبية وبنية اللون.

المقاسات: 41.8 سم × 28.8 سم

تقنية زخرفة التجليد: الضغط والقالب.

عدد الأوراق: 284 ورقة

عدد السطور بالصفحة: 16 سطرا

نظام السطر: منتظم

نوع الخط: خط مغربي

لون حبر الكتابة: أسود

لون حبر الشكل: أحمر وأصفر

تاريخ الوقف: 1164 هـ / 1750م

مكان الحفظ: المكتبة الوطنية الجزائرية

رقم الجرد: 258

مصدر الحصول عليه: الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة حسب ما ورد في نص الوقف.

2.1. وصف المصحف:

- الغلاف:

الدفة العليا: (صورة 1)

زينت الدفة العليا من الوجه الخارجي بإطار مستطيل بسيط تتوسطه سرة بيضاوية الشكل مفصصة تحتوي على زخرفة الرقش العربي، قوامها فروع وأزهار محورة نفذت بتقنية الضغط فجاءت بارزة على أرضية ذهبية وتنتهي في أعلاها وأسفلها بوريديتين صغيرتين فوق بعضهما البعض، وزينت الأركان بأربعة ربط على هيئة كوابيل مفصصة نفذت أيضا بأسلوب الختم وجاءت الزخارف بارزة على أرضية غائرة بنفس اللون وبين كل رباط وآخر في الأعلى والأسفل نلاحظ زخرفة تتمثل في حبيبات تتصل بالدوائر التي تزين أعلى وأسفل السرة.

- **افتتاحية المصحف:** (صورة2)

جاءت افتتاحية المصحف في نفس صفحة البداية وهي تحتوي على البسملة والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم بالإضافة إلى عبارة " فسيكفيكهم الله " و" نصر من الله و" فتح قريب وبشر المؤمنين " و" وهو السميع العليم" جاءت هذه الآيات داخل أطار ومكتوبة بطريقة عمودية ضمن إطار تعريف سورة الفاتحة ونفذت بلون ذهبي على أرضية بيضاء.

- **صفحات البداية:** (صورة2)

- صفحة سورة الفاتحة:

جاء تعريف سورة الفاتحة ضمن دائرة تتوسط الإطار الذي ذكر آنفا، وينتهي من الجهة اليمنى بثلاثة أنصاف دوائر بحجمين مختلفين تعلو الأوسط منها دائرة على هيئة شمسة بالألوان الأحمر والأخضر والأصفر، أما تعريف السورة فقد جاء ضمن إطار مستطيل بداخل الدائرة المذكورة، ونص التعريف موزع على أربعة سطور بحروف ذهبية كالتالي:

سطر1: سورة

سطر2: الفاتحة

سطر3: مكية وهي

سطر4: سبع آيات.

وزينت الأركان التي نتجت عن تلك الدائرة بأنصاف مراوح نخيلية بسيطة باللون البرتقالي والأزرق، كما زين النص ببعض أنصاف المراوح البسيطة بلون أحمر.

ووزعت سورة الفاتحة على خمسة سطور بما فيها البسملة.

وتحتوي نفس الصفحة على إطار تعريف سورة البقرة وهو إطار ذهبي اللون يتوسطه تعريف السورة" **سورة البقرة مدنية وهي مايتان وخمس وثمانون آية** " يحده من الجانبين عقدان متجاوزان ولونت الفراغات الناتجة عنهما باللون الأحمر، كما زين نص التعريف ببعض الزخارف النباتية البسيطة، ويمتد على الجانب الأيمن من الإطار شمسة بألوان تتراوح بين الأحمر والأخضر والذهبي.

- صفحة بداية سورة البقرة:

تجدر الإشارة إلى أن إطار تعريف سورة البقرة قد جاء ضمن صفحة سورة الفاتحة أما الصفحة التي تليها فهي تحتوي على بدايات سورة البقرة موزعة على 16 سطرا مثلها كمثل باقي صفحات المصحف.

– **صفحات المصحف**: (صورة3)

الملاحظ على باقي صفحات المصحف أنها بسيطة غير مزينة والإطار الذي يحد المساحة المكتوبة بسيط دقيق بخط مزدوج أحمر اللون، واستعمل الحبر الأسود للكتابة والحبر الأحمر للشكل.

– **ختام المصحف**: (صورة4)

جاء ختام المصحف بسيطا لا يحتوي سوى على قصار السور الأخيرة من القرآن الكريم موزعة على صفحتين.

- **صفحة 1**: تحتوي على سورة المسد والإخلاص والفلق وبدايات سورة الناس وجاءت تعاريف هذه السور دون إطار وبلون ذهبي.
- **صفحة 2**: تحتوي على بقية آيات سورة الناس، أما باقي الصفحة فنجدها خالية من أي نص أو زخرفة مع وجود أثر الحبر عليها من الصفحة السابقة.

2. **نص الوقف**: (صورة 5)

أما عن وقف المصحف، فقد ورد بالصفحة الأولى نص يشير إلى ذلك، ونطالع فيه ما يلي:

سطر1: نحمد.......النعم الأرفع.....الخلاصة الأنفع الأعلى مولانا وسيدنا حسن باي[1] صاحب

سطر2: ولاية قسنطينة في التاريخ انه حبس هذا المصحف الشريف على جامعه الأخضر

سطر3:... احدث بناؤه........... ليقرؤون القران فيه بالمسجد المذكور حبسا تاما صحيحا

سطر4: موجها ووقفا صحيحا مخلى الأمير عن خاله ولا يفي عن...... إلى أن يرث الله الأرض ومن

سطر5: عليها...... في الوارثين ومن حصى في تبديله أو تغييره بلا حسيب..... وبتسوية الانتفاع.

سطر6:.... فضل بدلهم وجزاهم أجمعين وجاثوا به الجحيم والله لا يضيع أجر المحسنين والسلام

سطر7: أوايل ربيع الثاني سنة 1164 أربعة وستون وماية والف.

3. تحليل نص الوقف:

- الواقف

نجد صاحب الوقف أو الواقف بهذه العبارة "...الأرفع... الخلاصة الأنفع مولانا وسيدنا حسن باي" المعروف ببوحنك باي قسنطينة [2] هو حسن أبو حنك ابن كلياني حسين مؤسس جامع سوق الغزل، تسلم السلطة سنة 1139هـ / 1726م، وتوفي سنة 1167هـ / 1753م كما تثبته الكتابة المنقوشة على قبره الكائن في صحن صغير بأرضية الجامع الذي بناه، أظهر حسن أبو حنك الذي يدعى أيضا عجشي حسن، براعة دبلوماسية أثناء ما اسموه " حرب المداجاة "كما كان إداريا حكيما ومولعا ببناء المؤسسات، ذلك أنه علاوة على الجامع الأخضر، فإن أعماله كبيرة بمدينة قسنطينة، وذلك بفتح أو تحسين عدة أنهج وتشييد العديد من المدارس، وسخر نفسه للحد من نفوذ العائلات الكبرى الإقطاعية ولتركيز سلطة بايات قسنطينة الذين سيلعبون دورا هاما خلال النصف الأخير من القرن الثامن عشر.[3]

[1] هو حسن أبو حنك ابن كلياني حسين، تسلم السلطة سنة 1139 هـ/ 1736م وتوفي سنة 1167 هـ / 1756م كما تثبته الكتابة المنقوشة على قبره الكائن في صحن صغير بأرضية الجامع الذي بناه، كان إداريا حكيما ومولعا ببناء المؤسسات ذلك أنه علاوة على الجامع الأخضر فإن مدينة قسنطينة مدينة له بفتح وتحسين عدة أنهج وتشييد العديد من المدارس. انظر: رشيد بورويبة، المرجع السابق، ص160.

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، 1998، ص236.

[3] رشيد بورويبة، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة: إبراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م، ص160.

– المسجد الموقوف عليه

ورد لفظ الجامع في السطر الثاني من نص الوقف بهذه العبارة "على جامعه الأخضر"كما ورد لفظ المسجد بعبارة "بالمسجد المذكور" ويقع الجامع الأخضر بالناحية الشمالية الشرقية أسفل القصبة، وعلى ممر مدخل باب القنطرة في الحي الذي سمي باسم سيدي لخضر بالقرب من رحبة الصوف بمدينة قسنطينة، بني الجامع الأخضر في أواخر شهر شعبان سنة 1156هـ / 1743م حسب ما ورد ضمن كتابتين أثريتين.[1]

– مضامين نص الوقف

– الصيغ:

– صيغة لفظ الوقف: وردت صيغة لفظ الوقف في السطر الثاني من نص الوقف بعبارة "حبس هذا المصحف الشريف "كما وردت في السطر الثالث من نص الوقف بعبارة "حبسا تاما صحيحا".

– صيغة شرط الوقف: جاء شرط الوقف في السطر الثالث من نص الوقف بعبارة " ليقرؤون القرأن فيه بالمسجد المذكور كما ورد في السطر الرابع من نص الوقف عن عدم التبديل ولا التغير كشرط للإلزام بعبارة "..ومن حصى في تبديله أو تغيره بلا حسيب.."

– الصيغ الدينية: يتوفر النص على صيغة الاستهلال وتتمثل في كلمة الحمد بعبارة " نحمد" أي حمد الله عز وجل على النعم، بالإضافة إلى آية قرآنية في السطر السادس من نص الوقف – سورة هود/ الآية 115 "والله لا يضيع أجر المحسنين"

– التاريخ: ورد في السطر السابع من نص الوقف تاريخ وقف مصحف الجامع الأخضر بالشهر والسنة الهجرية بالحروف والأرقام بعبارة " اوايل ربيع الثاني سنة 1164 أربعة وستون وماية والف".

– الأماكن: ورد اسم لمدينة يوجد فيها الجامع الذي وقف عليه المصحف، وهي ولاية قسنطينة بلفظ الولاية وبهذه العبارة" ولاية قسنطينة" وقسنطينة هي إحدى الولايات الجزائرية منذ 1962م، تقع في الشمال الشرقي للبلاد، وتتربع على مساحة تقدر بـ2187 كيلو متر مربع، وتحمل رمز الولاية رقم 25.

[1] خيرة بن بلة نايم، المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2015، ص96.وانظر أيضا: رشيد بورويبة، المرجع السابق، ص159-161.

4. دراسة تحليلية للأطر والعلامات بأوراق المصحف.

كان التذهيب في أول الأمر مقصورا على أجزاء معينة من الصفحات مثل الشرطة التي تفصل بين السور بعضها وبعض، والفواصل بين الآيات القرآنية وبعض العناصر الزخرفية التي تدل على أجزاء المصحف وأقسامه كالنصف والربع، وكان الشريط أهم هذه الأجزاء جميعا وشكله في مبدأ الأمر مستطيل استطالة أفقية لأن المصاحف نفسها كانت مستطيلة فعرضها أكثر من طولها، وقد زينت هذه الأشرطة بعناصر زخرفية مختلفة، فنرى أحيانا المتشابكات والجدائل، وأحيانا أخرى نجد رسوما هندسية من دوائر أو أجزاء من دوائر تتماس أو تتقاطع أو مربعات صغيرة.[1]

والملاحظ أن عرض الشريط لم يكن منتظما، إذ كان في جزء منه أكبر عرضا من باقي أجزائه في بعض الأحيان ويحدث ذلك عندما تنهي السورة في وسط الصحيفة، وفي هذه الحالة يعمد المذهب إلى جعل الشريط في الجزء الخالي من الكتابة أكثر عرضا عن غيره وذلك إما بتكرار العناصر الزخرفية أو رسم عناصر معمارية، أما فواصل الآيات فكانت مجرد دوائر فاصلة في حين كانت علامات الأجزاء دوائر داخلها مربعات تتداخل مكونة أشكالا نجمية يكتب بداخلها ما يدل على الجزء من المصحف.[2]

وفي القرن الثاني الهجري ظهرت كتابة أسماء السور داخل الأطر بحروف من الذهب، وفي بعض المصاحف كانت هذه الزخارف شبيهة بما نجده على المنسوجات التي ترجع إلى نفس العصر الذي ينسب إليه المخطوط.[3]

أما فواصل الآيات فالملاحظ أنها بدأت في المصاحف الأولى بترك فراغ بين كل آية وأخرى أوسع قليلا من الفراغ الذي كان يترك عادة بين كل كلمة وكلمة، علما أن النبي – صلى الله عليه وسلم – عند تلاوته للقرآن الكريم كان يقف على رؤوس الآيات توجيها لأصحابه أنها رؤوس آيات، حتى إذا علموا ذلك وصل الآية بما بعدها طلبا لتمام المعنى ومن هنا كان الناسخون يتركون فراغا بين كل آية وأخرى، وقد استغل هذا الفراغ المتروك برسم نقطة فيه على هيئة مثلث، ثم استبدلت النقط بشرط رسمت فوق بعضها البعض، ثم أحيطت هذه الشرط وتلك النقط بدوائر.[4]

والملاحظ على بعض المصاحف أن النساخين قد جعلوا بين كل خمس آيات دائرة كتبوا في داخلها رأس حرف الخاء، وكانت تسمى هذه الزخرفة بالتخميسات، كما جعلوا أيضا بعد كل عشر آيات دائرة كتبوا في داخلها رأس

[1] محمد عبد الجواد الأصمعي، تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب في العصور الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، ص78.

[2] محمد عبد الجواد الأصمعي، المرجع السابق، ص78.

[3] نفسه، ص79.

[4] محمد عبد العزيز مرزوق، المصحف الشريف – دراسة تاريخية وفنية – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1975، ص99.

حرف العين، وكانت تسمى هذه الزخرفة بالتعشيرات، وآخر ما وصلت إليه فواصل الآيات استعمال دوائر بها زخرفة نجمية الشكل في وسطها في بعض الأحيان رقم الآية في السورة التي تتبعها. وتسير فواصل السور في الطريق نفسه الذي سارت فيه فواصل الآيات، فقد بدأت بترك فراغ بين كل سورة وأخرى أوسع من الفراغ الذي كان يترك عادة بين كل سطر وسطر وتجلت الخطوة الثانية في هذه الفواصل في ملء الفراغ الذي وجد بين كل سورتين بشريط من الزخرفة، وجاءت الخطوة الثالثة في فواصل السور في تضمين ذلك الشريط الزخرفي اسم السورة التي يتوجها وقد يتضمن أيضا بيان ما إذا كانت السورة مكية أو مدنية.[1]

أما زخرفة الهوامش الجانبية للصفحات في المصحف الشريف فأبرز ما نراه فيها هو الدوائر المتشمسة التي تتضمن في بعض الأحيان الإشارة إلى أحزاب المصحف أو أجزائه، ويطلق على هذه الزخرفة اسم " شمسة " أخذا من مشابهتها للشمس.[2]

1.4. الأطر:

- أطر الصفحات:

جاءت أطر صفحات المصحف الأخضر المحفوظ بالمكتبة الوطنية بسيطة ودقيقة بخط مزدوج أحمر اللون.

- إطار إسم وتعريف السورة:

جاءت افتتاحية مصحف الجامع الأخضر داخل أطر عمودية يضمها إطار تعريف سورة الفاتحة المنفذ بلون ذهبي لذلك نجده مقسم إلى خمسة أقسام مربع في الوسط تشغله دائرة بها تعريف سورة الفاتحة " **سورة الفاتحة مكية وهي سبع آيات** " ويكتنف هذا المربع إطاران عموديان بهما افتتاحية المصحف وعلى الجانب الأيمن لهذا الإطار ثلاثة أنصاف دوائر تعلو الأوسط منها شمسة واستعملت في هذا الإطار أنصاف الدوائر باللون الأحمر والخضر والذهبي. (شكل 1)

أما إطار تعريف سورة البقرة فقد ورد بنفس صفحة سورة الفاتحة وهو إطار ذهبي اللون ويحتوي على اسم وتعريف سورة البقرة " **سورة البقرة مدنية وهي مايتان وخمس وثمانون آية** " ويحد هذا التعريف من الجانبين عقدان متجاوزان

[1] نفسه، ص100.

[2] محمد عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص101.

ولونت الفراغات الناتجة عنهما باللون الأحمر ويمتد من الجانب الأيمن من هذا الإطار شمسة باللون الأحمر والأخضر والذهبي. (شكل 2)

وجاء باقي أسماء وتعريفات السور دون إطار وكتبت بلون ذهبي ما عدا سورة الأعراف التي ورد تعريفها ضمن إطار مستطيل ملون بالأحمر والذهبي على جانبه الأيمن ثلاثة شمسات أكبرها أوسطها واستعمل فيها اللونان الأخضر والأحمر. (شكل 3)

2.4. العلامات:

- علامات الحاشية:

تعتبر الشمسة من أهم علامات الحاشية عموما وهي عنصر زخرفي على شكل دائرة بيضاوية تكون عادة مذهبة ومرصعة بزخارف إشعاعية تخرج من جوانبها مما دعا إلى تسميتها بالشمسة لتشابهها مع نجم الشمس، وغالبا ما نجد في وسط الشمس عنوانا يتضمن اسم مالك المخطوط أو اسم من خط لأجله داخل جامات وغالبا ما تدون الكتابات بخط ملون أو مذهب أو أبيض يختلف عن خط متن الكتاب، وتوجد زخرفة الشمسة عادة بعد عدة صفحات من بداية المخطوط في صفحة تقع في الجهة اليسرى لمن يفتح الكتاب[1]. واستعملت الشمسة بحجم صغير للدلالة والإشارة إلى أرباع وأنصاف وتمام الأحزاب وفي هذه الدراسة وجدنا أن مجموعة المصاحف المدروسة قد احتوت على أشكال عديدة ومتنوعة من الشمسات سوف نوردها في التحليل التالي.

- **علامات أرباع الأحزاب:**

أشير إلى علامة الربع في المصحف بواسطة كتابة " **ربع**" ضمن زخرفة مشكلة من مجموعة خطوط تتناقص نحو الخارج مشكلة بذلك شبه معين. (صورة6)

- **علامات تمام الأحزاب:**

ووردت علامات تمام الأحزاب بمصحف الجامع الأخضر على هيئة شمسة بالألوان الأحمر والأخضر والذهبي. (صورة7)

[1] محمد سامي نوار، فن صناعة المخطوط الفارسي، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ص 48، 49.

- **علامات تعريف السور:**

– علامات المتن.

- **علامات نهايات الآيات:**

جاءت علامات نهايات الآيات في المصحف على شكل ورقة حمراء أو ثلاث نقاط ذهبية. (صورة 4) ويشار في المتن أيضا بالإضافة إلى الشموس بواسطة علامات ضمن المتن إلى الأرباع والأحزاب وأنصافها بشكل ثلاث نقاط أيضا.

5. دراسة تحليلية لزخارف الغلاف.

1.5. الأطر.

ومما تجدر الإشارة إلى أن إطار غلاف مصحف الجامع الأخضر المحفوظة بالمكتبة الوطنية جاءت بسيطة ودون زخارف مميزة.

2.5. السرات (الترنجات).

يكون موقع السرة في وسط الصفحة عموما، أما أجزاء السرة فتوضع في أركان الصفحة، وغالبا ما تحتوي السرة وأجزاؤها على ما يفيد الهدف والغاية من تأليف المخطوط، أو تحوي عنوان الكتاب في السرة الوسطى والغاية من تأليفه في أطرافه (لا يمسه إلا المطهرون في المصاحف والتأكد بعد التحليل) ويستخدم لزخرفة السرة التذهيب والترصيع، أما الخط المكتوب داخلها فهو إما مذهب أو مكتوب باللون الأبيض والكتابات داخل السرة وفي أطرافها تكون من نوع واحد.

أما إذا كانت النسخة المخطوطة عبارة عن مجموعة من الرسائل أو الدواوين أو الكتب ففي هذه الحالة يكتب عنوان المجموعة في الوسط واسم الدواوين أو الرسائل في الدوائر الركنية المتعددة.

- **رأس السرة:** (سر ترنج): هما عبارة عن سرتين صغيرتين تخرجان من طرفي السرة وهما مزخرفتان بنفس الزخرفة.
- **نصف السرة:** (نيم ترنج): توجد نصفي سرة تقعان بين رأس السرة والسرة نفسها وربما تحوي النسخة المخطوطة سرة أو سرة ورأس أو سرة ورأس ونصفي سرة أو تحوي كل العناصر السابقة.[1]

---

[1] محمد سامي نوار، المرجع السابق، ص49.

وتعتبر السرة من المميزات التي تتعلق بفن التجليد خلال العهد العثماني وهي تكون أحيانا مستديرة الشكل وبيضاوية أحيانا أخرى، وهو ما كان يعرف لدى المجلدين باسم "**الشمس**" وإذا ما استطالت سرة الوسط عند طرفيها العلوي والسفلي سميت بالشمس المصلوبة، وكانت الشموس أو السرر زمن السلاجقة وأوائل أيام العثمانيين تأخذ شكلا دائريا بصفة عامة لكن ابتداءا من القرن السابع عشر وما بعده بدأت تأخذ شكلا بيضاويا.[1]

زينت الدفة العليا من الوجه الخارجي لمصحف الجامع الأخضر بإطار مستطيل بسيط تتوسطه سرة بيضاوية الشكل مفصصة تحتوي على زخرفة الرقش العربي، قوامها فروع وأزهار محورة نفذت بتقنية الضغط فجاءت بارزة على أرضية ذهبية وتنتهي في أعلاها وأسفلها بوريدتين صغيرتين فوق بعضهما البعض. (شكل 4)

3.5. رباط الركن.

أما الأركان الأربعة لصحيفة الغلاف فكانت تزخرف بما يعرف بحبك الزاوية أو رباط الركن " **كوشة بند** "[2] وهي تمثل ربع السرة ويطلق عليها أحيانا اسم ركن أو زاوية وعادة ما يزخرف هذا الربع الأركان الأربعة لصفحة المخطوط، خاصة الصفحات التي تحوي عناصر السرة ونصف السرة ورأسها، وفي بعض الأحيان تستخدم ربع السرة في زخرفة حواشي المخطوطات وربما يستخدم ربع سرة واحد أو ثلاثة أرباع في العادة في وسط حاشية كل صفحة أو في الجزء الأوسط الموجود بين بداية ونهاية الحاشية، وربع السرة هذا – ذو الشكل المثلث – يوجد عادة في متن بعض صفحات المخطوطات المنظومة بالشعر[3]

وزينت الأركان في مصحف الجامع الأخضر بأربعة ربط على هيئة كوابيل نفذت أيضا بأسلوب الختم وجاءت الزخارف بارزة على أرضية غائرة بنفس اللون وبين كل رباط وآخر في الأعلى والأسفل نلاحظ زخرفة تتمثل في حبيبات تتصل بالدوائر التي تزين أعلى وأسفل السرة (شكل 5).

[1] أوقطاي آصلان آبا، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، 1987.ص314.

[2] نفسه، ص314.

[3] سامي نوار، المرجع السابق، ص 50.

6. دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية.

1.6. دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية النباتية.

تعد الزخارف النباتية في الفن الإسلامي من أبرز المظاهر والصور التي تبين مدى ابتعاد الفنان المسلم عن مضاهاة الطبيعة وتجسيد مظاهرها في كل ما ينتجه من أعمال فنية، فهي بذلك إحدى مميزات هذا الفن، فأبدع الفنان في هذا المجال حتى بلغ درجة سامية تفوق فيها تفوقا كبيرا [1]، ورسم العناصر النباتية بطريقة اصطلاحية بعيدة عن الطبيعة، وقد فسر بعض العلماء هذه الظاهرة بنفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل لذلك انصرفوا عن تمثيل الطبيعة، أما آخرون ففسروها بالأحوال الجوية السائدة في معظم بلاد الإسلام والتي لا تساعد على نمو الزهور والنباتات عكس ما يحدث في البلاد العربية وبلاد الشرق الأقصى[2]

ورغم كل ذلك فقد بلغت الزخارف النباتية درجة سامية من الجمال الفني وتفوقا لا نظير له، وتجاوز الفنان في إبداعها أي حد وصلته الفنون الأخرى، وأكثر الزخارف النباتية استعمالا لدى الفنانين المسلمين هي الزخارف المعروفة باسم الأرابيسك أو الرقش العربي أو التوريق.

- **الرقش العربي.**

يستمد الرقش العربي عناصره الأولية من الطبيعة كالأزهار والأوراق والأغصان وكذلك الأشكال الهندسية كالدوائر والمربعات والمثلثات، يمتاز ببعد روحي وجمالي وغالبا ما كان يشكل خلفية جمالية للخط العربي بمعانيه الدينية والأدبية كما نراه يغطي المساحات الكبيرة الفارغة من البناء المعماري أو الكتب أو الأواني وغيرها، وهو يمتاز بالتكرار والتماثل والتناظر فيمتد إلى ما لا نهاية.[3]

في بداية العصر الإسلامي بدأ الفنان المسلم بإلصاق لوحات زخرفية على واجهات البناء المعماري سواء كان من الداخل أم من الخارج، وغالبا ما تشكل هذه اللوحات الزخرفية شريطا من الأشكال الهندسية والبنائية التي هي في الواقع مستقلة عن البناء وتسمى هذه اللوحات بالحشوات وهي بداية الرقش العربي، ولقد تطور هذا الرقش في مدينة سامراء (قصر الجوسق) في العصر العباسي حيث نرى أن الزخارف النباتية والهندسية قد ازدادت تعقيدا وتجريدا،

---

[1] عبد العزيز لعرج، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان، الطبعة الأولى، دار الملكية الجزائر، 2007، ص203.
[2] زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص249.
[3] إيناس حسني، أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005، ص70.

فتشابكت الرسوم وتفرعت النباتات وامتدت فلم تترك فراغا إلا وملأته فأصبح كل شكل هو امتداد للأول وبداية للآخر، وهكذا امتداد بدون نهاية، وهذه من مميزات الفن الإسلامي.[1]

والرقش العربي عبارة عن تكوين من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتالية تحتوي على رسوم حورت عن الطبيعة ترمز إلى الوريقات والزهور يطلق عليها في بعض الأحيان اسم " **بالمت** " و" **نصف بالمت** " (المروحة ونصف المروحة).[2]

وينسب هذا الأسلوب إلى الطراز الثالث من طرز سامراء وترجع عناصره أساسا إلى الأصول الهيلينيستية والساسانية، بحيث يستطيع مؤرخو الفن أن يدرسوا تطور زخارف الفروع النباتية الكلاسيكية لمعرفة أصل الفروع النباتية الإسلامية المستمدة من الزخارف النباتية للفن الإغريقي والهيليني، وبذلك يمكن اعتبار الطراز الأموي حلقة الوصل بين الزخارف النباتية الكلاسيكية والزخارف النباتية الإسلامية، وهو طراز يصعب التفريق بينه وبين الطراز الهيليني.[3]

وقد نتج عن هجرة الإيرانيين لقبائل الترك وجود عناصر زخرفية جديدة في فن منطقة الشرق الأدنى، مثل التفريعات الهندسية ذات الأوراق المستديرة التي وجدت في زخارف سامراء الجصية، ويعتبر الشرق الأقصى ووسط آسيا موطن ميلاد هذه التفريعات التي كان لها دور فعال في تطور زخرفة **التوريق** " **أرابيسك** " في الفن الإسلامي.[4]

وقام السلاجقة بتطوير هذا التوريق تطويرا عظيما في إيران ويشهد على ذلك زخارف آثارهم المعمارية والفنية، فأدخلوه إلى آسيا الصغرى واستخدموه بكثرة، وأتقنوه إتقانا شديدا حتى أصبح أسلوبا يتبع، ويطلق الأتراك على هذا النوع مصطلح "**الرومي**" [5].

---

[1] نفسه، ص 70.

[2] زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1401 هـ / 1981م، ص250

[3] نفسه، ص251.

[4] ديماند.م.س، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مراجعة: أحمد فكري، الطبعة الثانية دار المعارف، 1958، ص35.

[5] لعرج عبد العزيز، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، رسالة ماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة القاهرة، 1982، ص198.

وإذا أردنا تعريفه فقوام زخرفته فروع نباتية مخالفة للطبيعة، وبذلك نستطيع تسميته بزخرفة التوريق العثمانية أو " الأرابيسك العثماني " ويؤكد الدكتور عبد العزيز مرزوق أن الفضل يعود للسلاجقة في نقل هذه الزخرفة إلى آسيا الصغرى بعد أن طورها في العراق وإيران.[1]

وبالإضافة إلى هذا العنصر وجد عنصر آخر يسمى ب " **الهاتاي** " وهو يشبه الأول إلى حد ما إلا أنه متأثر بالأسلوب الصيني، فاستعمل الفنان التركي هذين النوعين من التوريق، وأعطاها الروح الخاصة به، زيادة عن هذه الزخرفة استعمل عدة عناصر نباتية تتمثل في السيقان والأوراق الملتفة والضفائر والفروع والزخارف المتداخلة، وكون منها مواضيع زخرفية تتفق مع بيئته.

ولزخرفة أوراق وأغلفة المصاحف استعمل الفنان في العهد العثماني زخارف نباتية منفذة بأسلوب متميز جاء مصحوبا ببعض العناصر النباتية الأخرى التي تقوم على الأزهار والحليات النباتية والفروع المورقة.

- **المراوح النخيلية وأنصافها**. (شكل 6)

إن اهتمام الفنان بالمراوح النخيلية لا يقل أهمية عن اهتمامه بالعناصر الزخرفية الأخرى، وكانت هذه المراوح أحد العناصر الزخرفية البارزة في الفن الساساني، مثلما كانت عليه في الفن الشرقي، ونلاحظ البعض منها على اللوحات الجصية المحفوظة بمتحف الميتروبوليتان والتي ترجع إلى القرن الخامس والسادس، وتحتوي على أشكال عديدة من المراوح النخيلية وأنصافها، وأخرى على هيئة قلب، وثالثة مفصصة الحواف وتعد تفريعات المراوح النخيلية ومشتقاتها في الفن الساساني، الأصول المباشرة التي عرفت الآثار الإسلامية الأولى مثل منبر جامع القيروان، وهكذا تطور الفن الإسلامي من حيث هذا الجانب انطلاقا من الأصل الساساني، وحدث في بعض الحالات أن أخذ الفنانون المسلمون المراوح النخيلية بحذافيرها دون تغيير أي جزء منها، كما ابتكروا في حالات أخرى أشكالا لم تعرف من قبل تميزت بالتجرد، وكان هذا التطور في الأشكال سببا في ظهور أسلوب زخرفي إسلامي أصيل أصبح يميز التحف الإسلامية والمباني.[2]

زينت صفحات البداية بعنصر المراوح النخيلية وأنصافها، كما استخدمت الفروع والسيقان في تزيين الدفة العليا بمصحف الجامع الأخضر.

[1] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987. ص76

[2] ديماند، المرجع السابق، ص 30.

- **الأزهار.**

عرفت الأزهار بصفتها عنصر زخرفي شهرة واسعة في تركيا، وذلك في أوقات معينة وانتشرت هذه الشهرة في سائر أنحاء العالم، ولعل أهم هذه الأزهار: زهرة العسل وزهرة الرمان وزهرة الورد وزهرة القرنفل وزهرة اللالة، وزهرة الورد.[1]

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أن الأزهار تتكون من الساق والسويقة والورقة والبرعم والزهرة، وبذلك يستطيع الفنان أن يكون موضوعا زخرفيا كاملا قوامه زهرة واحدة بأجزائها الخمس، وأحيانا تكفي زهرة لتكوين زخرفة وذلك بتكرار نفس هذه الأزهار وربطها بعضها ببعض بواسطة سيقان ملتوية ومتشابكة مزخرفة بتوريقات لتحصل على تكوينات وتركيبات.[2]

ولجأ الفنان إلى استعمال هذه الأزهار في تزيين أغلفة وأوراق المصاحف وتميزت بالتنوع، وتمثلت في الأنواع التالية:

- زهرة الورد: (شكل 7)

نجدها بسرة الغلاف بدفتي مصحف جامع سيدي لخضر بشكل دائري وتحتوي على خمس بتلات.

2.6. دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية الهندسية.

لقد لعب الخط الهندسي دورا كبيرا في الزخرفة الهندسية، وذكر بان الخط ينقسم إلى نوعين، فإما أن يكون خطا مستقيما أو خطا منحنيا، فالأول هو الذي تتكون منه المربعات والمثلثات والمستطيلات والزوايا، والثاني هو الذي يشكل الخطوط المتقاطعة والمتداخلة والتي تملأ الفراغات التي حددتها الخطوط المستقيمة، وأصبحت هذه الخطوط الهندسية تشكل مصدرا آخرا للزخرفة الإسلامية فأصبحت في غالب الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة، ومن أبرز عناصر الزخرفة الهندسية الأشكال النجمية المثمنة والتي تتكون من مربعين مركبين أحدهما فوق الآخر، ويعتبر هذا الشكل الصفة البارزة للفن الإسلامي حيث انتشر انتشارا واسعا في البلدان الإسلامية، بالإضافة إلى عناصر الدوائر المتماسة والمتجاورة، كذلك المربعات والمثلثات والخطوط المنكسرة والمتشابكة.[3]

---

[1] سعاد ماهر، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، 1972، ص72.

[2] حنفي عائشة، الزرابي الجزائرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي من خلال مجموعة المتحف الوطني – دراسة أثرية وفنية– رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية، قسم الآثار، 1999 – 2000، ص180.

[3] إيناس حسني، المرجع السابق، ص72.

وتعتبر التركيبات الهندسية المعقدة في الزخرفة الإسلامية هي ذات قواعد وأسس بسيطة وواضحة. فمثلا من خلال المربع البسيط وعن طريق تنسيق وترتيب مبدع لهذا الشكل، نحصل على جميع الأشكال كالمتعدد الزوايا أو مضلع القاعدة والدائرة من خلال تقسيماتها تعطي إشكالا للمثلث والشكل النجمي.[1]

كما أن البحوث والدراسات العربية في الهندسة تحتوي على مبادئ الزخرفة الهندسية كالمسائل التالية: فحول الدائرة مثلا يمكن جمع ست مربعات وستة أشكال أخرى من سداسي الأضلاع المنتظم وعلى شبكة من المثمنات وأشكال نجميه أشكال أخرى من المثلثات.[2]

ولم يكن اهتمام الفنان بهذه العناصر في تنميق وتجميل المصاحف خلال العهد العثماني أقل من اهتمامه بالعناصر النباتية المذكورة آنفا، فقد استعملها كوسيلة لتحديد أقسام محتوى الورقات، بمعنى أنه استعمل أشكالا هندسية تحدد وتفصل بين أسماء السور وتعريفاتها وبين محتوى الآيات، فجاءت الأطر التي تضم أسماء وتعريفات السور مستطيلة قد يحتلها شكل آخر سداسي الأضلاع، أو خرطوش مفصص الطرفين، أو طرفاه على هيئة نصف الدائرة أما محتوى الآيات فجاءت ضمن مربعات تميل إلى الاستطالة دون إهمال أطر الصفحات التي جاءت في الكثير من الأحيان عبارة عن خطين مزدوجين ومتوازيين يحيطان ويحدان المحتوى ككل بما فيه تعريف السور ونص الآيات.

كما لجأ الفنان إلى استعمال بعض الأشكال الدائرية البسيطة منها والمفصصة، واستعمل شكل الدائرة أيضا في إطار افتتاحية مصحف الجامع الأخضر.

خاتمة:

اتضح من خلال دراستنا لمصحف الجامع الأخضر بمدينة قسنطينة والمحفوظ بالمكتبة الوطنية الجزائرية والذي يعود إلى الفترة العثمانية أن فن التجليد تطور واستعملت فيه أنواع من التقنيات والأساليب كطريقة الضغط بالأختام والقوالب التي ازدان بها غلاف مصحف الجامع الأخضر ونفدت عليه العديد من الزخارف المتنوعة والمتمثلة في الأطر والسرات ورباط الركن، سواء بالغلاف من الخارج أو من الداخل.

ولم تقتصر هذه الأعمال الفنية على الغلاف فقط بل شهدت أوراق المصحف أسلوبا فنيا راقيا من حيث العناصر ومن حيث التقنيات، فقد بذل الفنان المسلم أقصى جهوده في زخرفة صفحات الافتتاحية وصفحات البداية

[1] حنفي عائشة، المرجع السابق، ص165.
[2] نفسه، ص166.

وصفحات النهاية وهذا لإبراز أهمية سورة الفاتحة والبقرة وبما تعلق باسم الناسخ وتاريخ النسخ، ونص الوقف الذي أشير إلى الجامع الأخضر الموقوف عليه، فكان يحيط هذه الأوراق بأطر غاية في الجمال جامعة بين تقنيتي التذهيب والتلوين، وغالبا ما اجتمعت فيها ألوان عديدة مع اللون الذهبي.

ولعل أطر تعريفات السور لعبت دورا هاما في تزيين صفحات المصحف، فاتخذت شكل خراطيش متنوعة ذات جانبين مفصصين أو نصف دائريين في غاية الدقة ملئت الفراغات الناتجة بينها وبين خط الإطار بزخارف الرقش العربي وأنصاف المراوح النخيلية.

وتعتبر العلامات التي ازدانت بها حاشية ومتن المصحف من العناصر ذات الوظيفتين فهي تشير إلى علامات الأحزاب والأربا ع، ومن ناحية أخرى فهي تزين المصحف وتعطيه رونقا وجمالا لما تميزت به من دقة في التنفيذ وتنسيق في الألوان وتنوع في الشكل.

أما العناصر الزخرفية التي ميزت المصحف والمتمثلة في زهرة الورد وبعض الثمار، والمراوح النخيلية وأنصافها وزخرفة الرقش العربي أو التوريق، وبعض من الأشكال الهندسية فقد وجدناها تزين غلاف وصفحات البداية وأطر تعريف السور بالمصحف.



صورة (1) – الغلاف – الدفة العليا –



صورة (2) – افتتاحية المصحف والبداية –



صورة (3) – صفحات المصحف –



صورة (4) – صفحات ختام المصحف



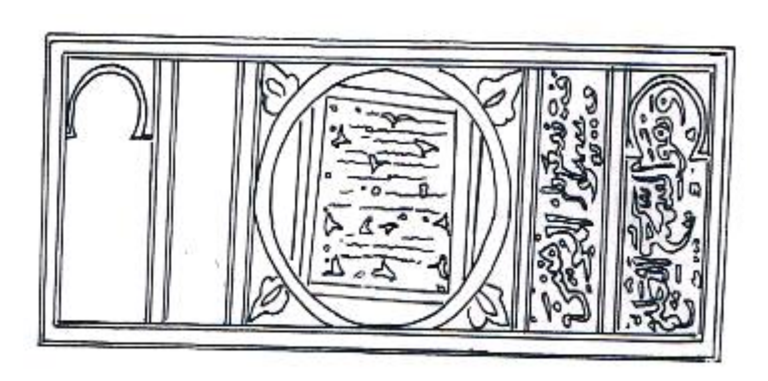
صورة (5) – نص الوقف–



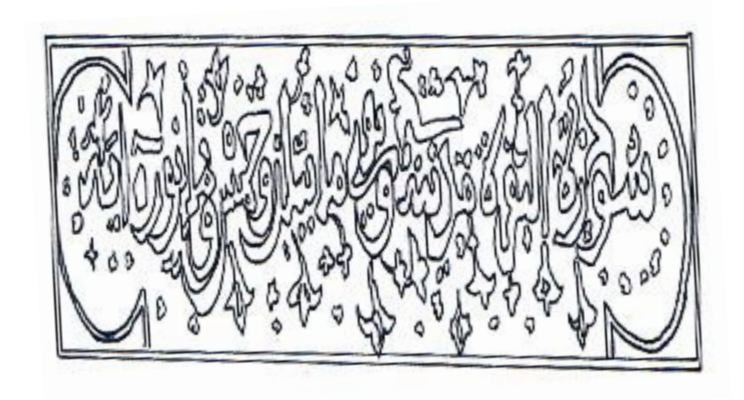
صورة (6) – علامة الأربا ع–



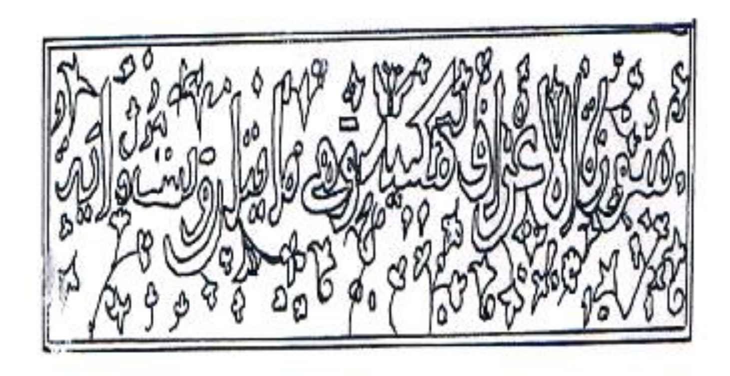
صورة (7)– علامة تمام الأحزاب –



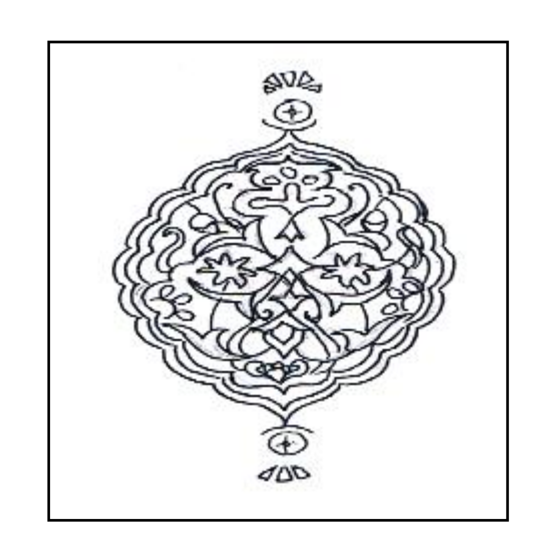
شكل (1) –إطار تعريف سورة الفاتحة–



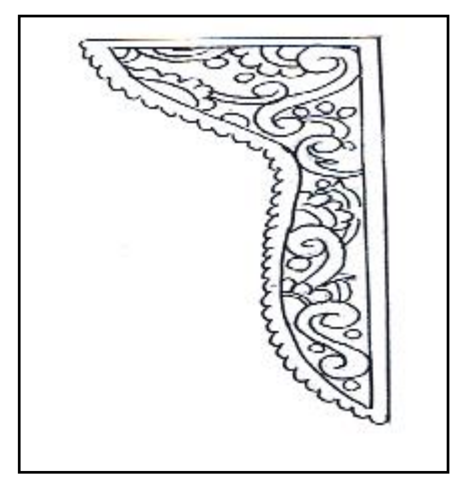
شكل (2) –إطار تعريف سورة البقرة–



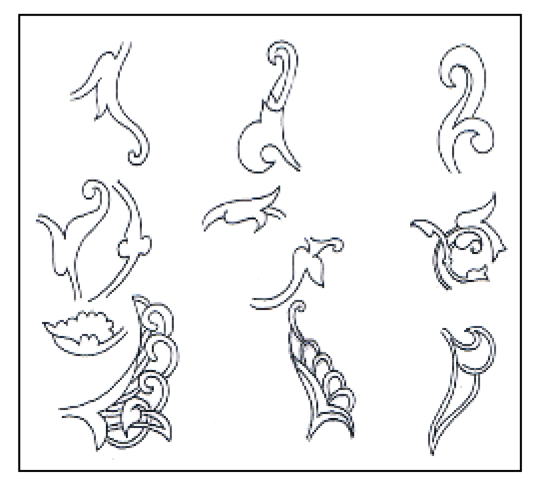
شكل (3) – إطار اسم وتعريف سورة الأعراف–



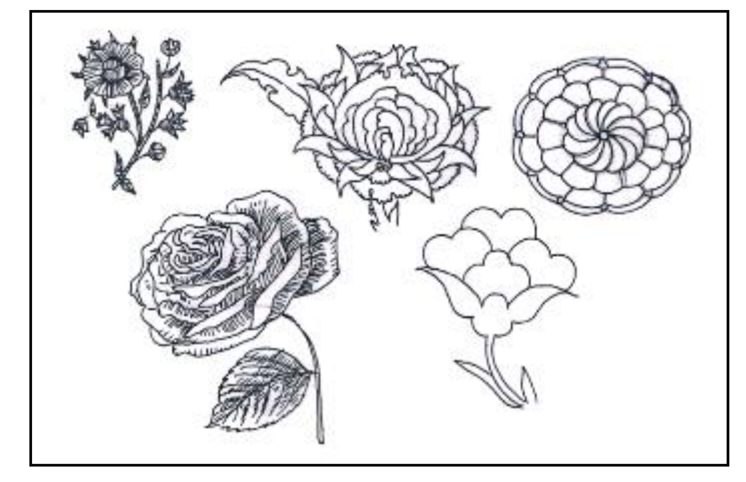
شكل (4) – سرة الغلاف من الخارج–



شكل (5) – رباط الركن بالغلاف –



شكل (6) –أنصاف المراوح النخيلية –عن أرسوفان



شكل (7) زهرة الورد – عن أرسوفان–

قائمة المصادر والمراجع/

- آصلان آبا (أوقطاي)، فنون الترك وعمائرهم، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، إستانبول، 1987.
- الأصمعي (محمد عبد الجواد)، تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب في العصور الإسلامية، دار المعارف، القاهرة.
- بن بلة نايم (خيرة)، المساجد الجامعة بالجزائر في العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2015.
- بورويبة (رشيد)، الكتابات الأثرية في المساجد الجزائرية، ترجمة: ابراهيم شبوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.
- حسني (إيناس)،أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005.
- حنفي (عائشة)، الزرابي الجزائرية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي من خلال مجموعة المتحف الوطني – دراسة أثرية وفنية– رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، جامعة الجزائر،كلية العلوم الإنسانية، قسم الآثار 2000/1999.
- ديماند (م.س)، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مراجعة: أحمد فكري، الطبعة الثانية دار المعارف، 1958.
- زكي (محمد حسن)، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1401 هـ / 1981م.
- سعد الله (أبو القاسم)، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، 1998.
- لعرج (عبد العزيز)، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان، الطبعة الأولى، دار الملكية الجزائر، 2007.
- ماهر (سعاد)، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، 1972.
- مرزوق (محمد عبد العزيز)، المصحف الشريف – دراسة تاريخية وفنية – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1975.
- مرزوق (محمد عبد العزيز)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.
- نوار(محمد سامي)، فن صناعة المخطوط الفارسي، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

الرموز والدلالات الزخرفية المنفذة على المشغولات المعدنية بمدينة قسنطينة

خولة نواري[1]

مقدمة

إن الفنون التطبيقية، التي تعرف كذلك بالفنون الزخرفية، خير شاهد على ما بلغه الفنانون المسلمون من مهارة تجلت في أروع صورها، كما تجلت المهارة الفنية والرقي الصناعي، والحرفي لطوائف الحرفيين في العصر الإسلامي، فيما وصلنا من فنون وصناعات كالصناعات المعدنية، الصناعات الخشبية، والنسيجية، والجلدية، والزجاجية، والبلورية، إضافة إلى صناعات الفخار، والخزف، فقد أكدت هذه الصناعات الحرفية على مر العصور أهميتها الحضارية الثقافية والاقتصادية وخدمتها لمتطلبات الحياة اليومية للشعوب، وتعتبر مدينة قسنطينة من المناطق التي تتمتع بموروثها الثقافي الفني المتميز الذي يحمل في ثناياه مميزات وخصائص فنية استمدت طرزها من عدة جوانب منها الطبيعة والمحيط الاقليمي، فقد كان الفنان القسنطيني ينفذ على منتجاته مجموعة من الأساليب الفنية منها ما قد تجاوزت حدود إقليمه، وهو ما نلاحظه من خلال دراستنا هذه للعناصر الزخرفية المنفذة على المشغولات المعدنية، والمتمثلة في الزخارف النباتية، الزخارف الكتابية، الزخارف الهندسية، الزخارف الرمزية، الزخارف العمائرية والزخارف الحيوانية.

أولا/الزخارف النباتية:

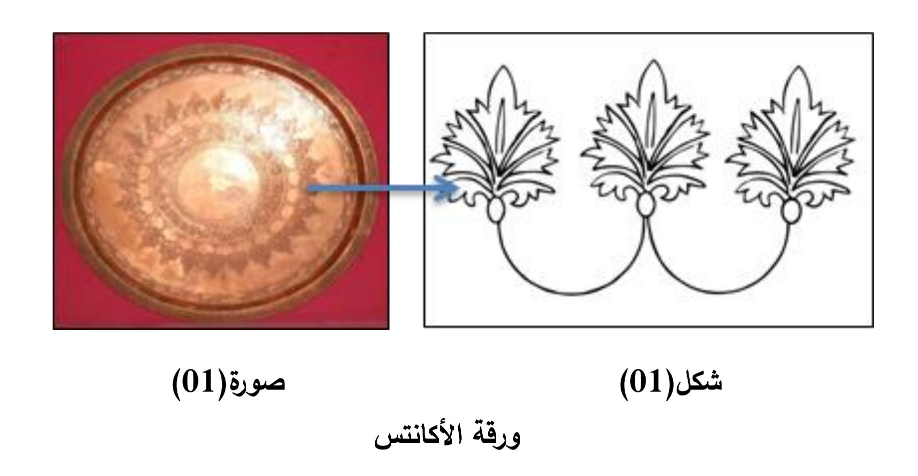
1.الأوراق:

تعتبر من العناصر الأساسية في الزخرفة النباتية، وتكمن وظيفتها في ملىء الفراغات،[2] ويختلف شكلها من موضع لآخر وأشهرها **ورقة الأكانتس** و**المراوح النخيلية**، و**الأوراق الكأسية** إلى جانب الأوراق الطبيعية، أما الأشكال الأخرى نجد منها: الثلاثية، والخماسية الفصوص والمسننة والكأسية، الرمحية وقد رسمت بكثرة وبمختلف أنواعها وأشكالها وبأساليب زخرفية محورة يصعب التعرف عليها في كثير من الأحيان، تعتبر ورقة **الأكانتس** من أهم العناصر النباتية التي استعملها الفنان القسنطيني، ترجع أصولها إلى الفترات القديمة فقد عرفت في الفن الهلنستي منذ القرن الأول ميلادي، ثم ورثها الفن الروماني وظهرت فيه بصورة أكثر وضوحا، كما واصل الفن البيزنطي استخدامها بحيث اتسمت بسمات تختلف بعض الشيء عن نظيرتها في العصر الروماني،[3] رسمت هذه الورقة على المشغولات المعدنية القسنطينية حيث نجدها في السينية النحاسية بشكلها تزين محيطها.

[1] نواري خولة، جامعة الأغواط Khaoulanouari.04@gmail.com

[2] Arsevain (C.E), Les Arts décoratifs Turcs, Istanbul, S.D, p70.

[3] أحمد عبد الرزاق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، ط1، مصر، دار الحريري، 2001، ص 17.



صورة(01) شكل(01)

ورقة الأكانتس

2.المراوح النخيلية:

استخدم هذا العنصر النباتي بكثرة في الفنون الزخرفية للشرق الأدنى القديم لينتقل بعدها إلى الفنون الزخرفية الإسلامية[1]، حيث برز دور المراوح النخيلية وأنصافها في العمارة الإسلامية عامة وفي الفنون التطبيقية خاصة، وقد شاع استعمالها بكثرة لما تتميز به من تنوع في أشكالها فنجدها تتخذ شكل ورقة نباتية مقسمة إلى قسمين تربطها ساق نباتية، كما نجدها على أشكال مختلفة ومتنوعة منها على هيئة أنصاف مراوح نخيلية داخل أشرطة تتخللها أغصان نباتية ملتوية ومتداخلة، ونجدها في المشغولات المعدنية في السينية شكل(02) مُشكلة شريط زخرفي نباتي يحيط بها.

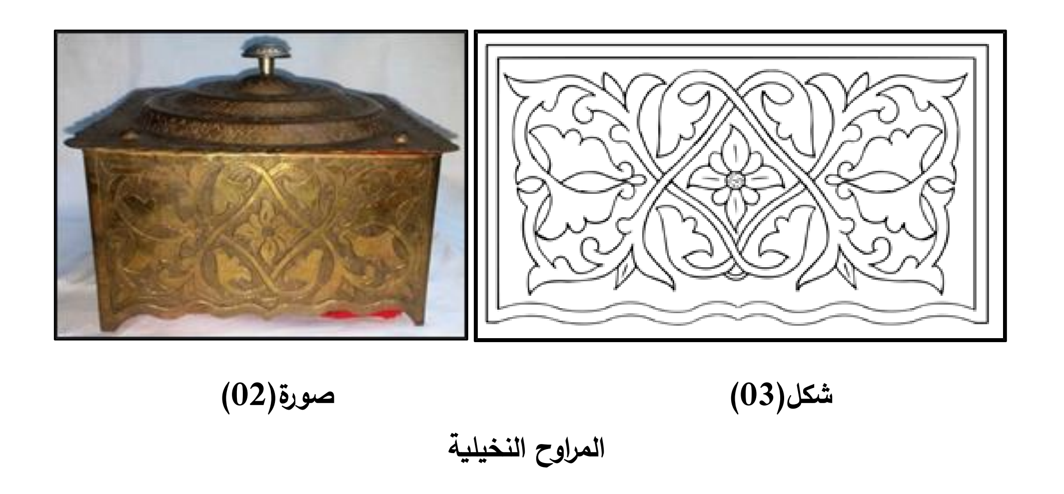


شكل(02)

المراوح النخيلية

ونجد المراوح النخيلية في شكل اِلتواءات مصاحبة لأوراق نباتية على هيئة شكل مخروطي تتوسطه زهرة صغيرة في الصندوق النحاسي.

[1] ديماند. (م س)، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، ط3، مصر، دائرة المعارف، 1958، ص ص31- 32.



صورة(02) شكل(03)

المراوح النخيلية

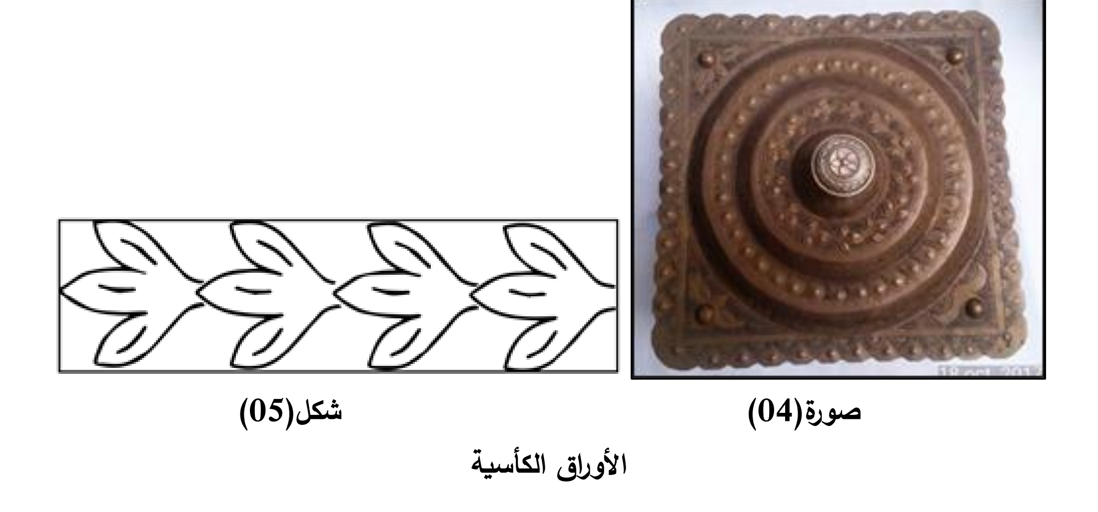
أما في الطاسة فقد زين بدنها بأوراق ومراوح نخيلية ملتوية ومتشابكة منفذة بالطراز الرومي.



شكل(04) صورة(03)

المراوح النخيلية

3.الأوراق الكأسية احتلت أشرطة كثيرة في عناصر الزخرفة العثمانية، وزينت باتجاهات متعاكسة ظهرت الورقة الكأسية في العهد التركي بكثرة ورسمت داخل مساحات هندسية مختلفة، كما استعملت أوراق نباتية أخرى إضافة إلى الأوراق المذكورة سابقا، تتمثل في الورقة البسيطة والمفصصة فالأولى غالبا ما يهدف من خلالها الفنان إلى ملأ الفراغات، أما المفصصة فجعلت كعنصر زخرفي وكثير ما نجدها على هيئة شريط يزخرف التحف الفنية المعدنية ومن أمثلتها ما وجدناه في حواف السينيات النحاسية حيث زينت بشريط من الأشكال النباتية منحنية ومحورة على شكل أغصان وأوراق نباتية في وجاءت بالاشتراك مع المراوح النخيلية تزين سطح التحف المعدنية ومن أمثلتها الصندوق النحاسي.



صورة(04) شكل(05)

الأوراق الكأسية

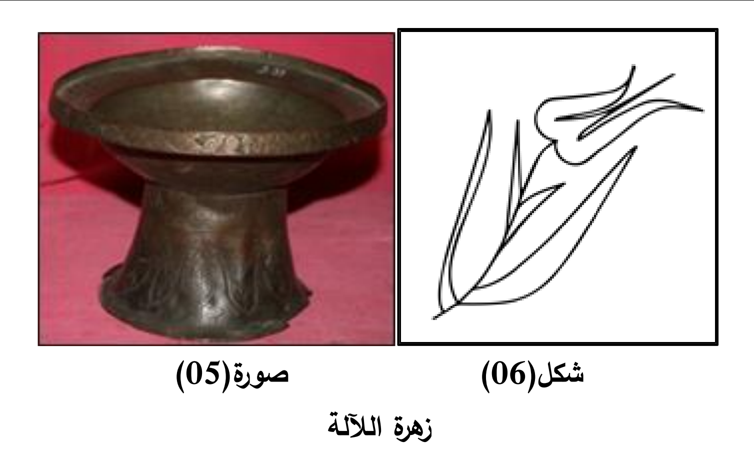
4.الأزهار.

تعتبر الأزهار من المكونات الأساسية للزخارف النباتية، حيث يتألف تصميم الزهرة في الزخرفة عادة من خمسة أجزاء هي: الفروع الكبيرة، الفروع الصغيرة، الأوراق، البراعم ثم الزهرة، فكان بإمكان الفنان تكوين موضوع زخرفي كامل من زهرة واحدة ونظرا لتعدد هذه العناصر فقد اكتفوا أحيانا برسم الزهرة منفردة لتكوين موضوع زخرفي متكامل، وقد صاحبت الأزهار باختلاف أنواعها وأشكتاها الفروع النباتية والأوراق ورسمت بفروعها وتفريعاتها الصغيرة وأوراقها وبراعمها، وهذا ما شهل على الفنان رسم موضوع زخرفي كامل، قوامه زهرة واحدة بأجزائها.[1]

زهرة **التوليب أو اللالة**[2] كما شاعت تسميتها في الفنون الإسلامية، ولم تكن غاية العثمانيين من هذه الزهرة مجرد الزخرفة والتزيين بل أنها ترتبط لديهم بمعاني عقائدية دينية، فالمتمعن في كلمة **اللالة** يلاحظ أنها تتكون من نفس كلمة لفظ الجلالة الله وتقرأ بشكل عكسي هلال، والهلال كان آنذاك رمزا للدولة العثمانية والعالم الإسلامي استعملت زهرة اللالة بكل أجزائها بأسلوب محور وبأشكال مختلفة، ونجدها في الباكورة على انتحو التالي:

[1] عبد العزيز لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990، ص22.

[2] Charles M, Histoire des tulipes, Paris, louis janet, libraire, rue st, jacques n°59, p2.



شكل(06) صورة(05)

زهرة اللآلة

أما **زهرة القرنفل** فقد استخدمت بكثرة في المواضيع الزخرفية بسبب سهولة رسم أوراقها وبتلاتها بشكل محور،[1] يسميها الأتراك "karanfil" يقال أن موطنها الأصلي مجهول، رسمت زهرة القرنفل بأشكال وألوان مختلفة وفي غالب الأحيان نجدها باللون الأبيض والأحمر، ولهذه الزهرة دلالات ورموز بأنها تشير إلى السعادة والحكمة والمعرفة[2] ومن أمثلتها على المشغولات المعدنية الموجودة في الباكورة حيث نفذت بطريقة التناوب مع زهرة اللالة وشجرة السرو.



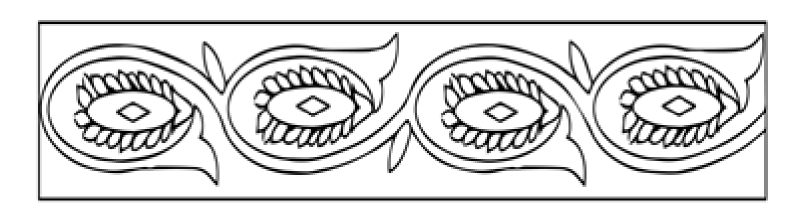
شكل (07)زهرة القرنفل مع شجرة السرو وزهرة الألة

نجد كذلك **زهرة عباد الشمس** وهي زهرة تركية الأصل نقلها الأتراك معهم إلى البلدان التي فتحوها ولكن فيما بعد ابتعدت عن أصولها عند المصريين.[3]

[1] Arsevain, Op Cit, p58.

[2] حنان عبد الفتاح مطاوع، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2010، ص 154.

[3] حنان عبد الفتاح مطاوع، المرجع السابق، ص 155.

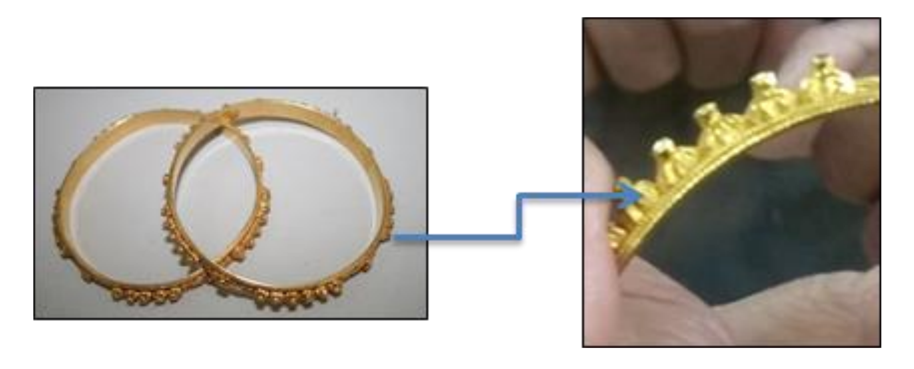


شكل(08)

أزهار عباد الشمس

ومن النماذج المدروسة نجدها بأسلوب طبيعي في السينية النحاسية وقد نفذت مجموعة من أزهار عباد الشمس محيطة بشكل الصينية داخل إفريز تتخللها أوراق بسيطة صغيرة.

ونجدها كذلك في الحلي القسنطيني ومنها المقياس يكتنفه زخارف نباتية عبارة عن ستة 06 حبيبات ظهرت في شكل زهرة عباد الشمس متتابعة نفذت بطريقة التناوب.



لوحة(01)

أزهار عباد الشمس

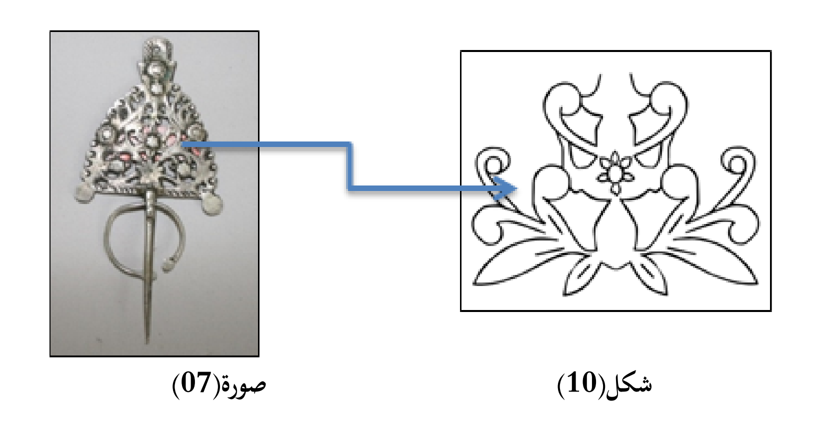
كما نجد أزهارا مختلفة مكونة من عناصر وردية وبراعم صغيرة استعان بها الفنان في تزيين منشآته، منها أزهار دائرية ذات وريقات، وبتلات كثيرة متعددة الفصوص، إضافة إلى أنواع أخرى من الأزهار محورة ومنها ما كانت بتلاتها محدبة تخرج منها بعض السيقان الملتوية، ومن أمثلتها ما هو مجسد في زهرة الورد بعدة فصوص تتوسط قاعدة الطاسة داخل عنصر هندسي عبارة عن نجمة سداسية.



صورة(06) شكل(09)

أزهار متنوعة الأشكال

أما في القطعة الفضية المتمثلة في إبزيم قسنطيني فزين بزهور ووريدات صغيرة تتوزع في وسط وأعلى وحوافه.



صورة(07) شكل(10)

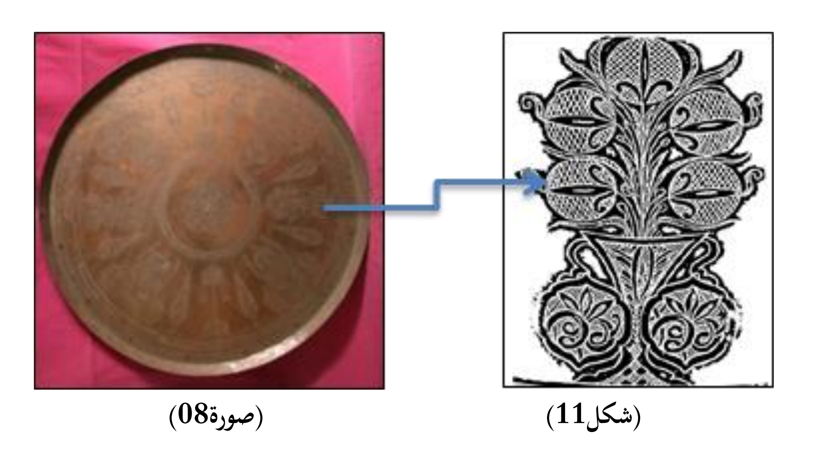
أزهار ووريدات صغيرة

5.المزهريات. ظهرت المزهريات بصحبة الزخارف النباتية لتكون موضوع زخرفي مشترك خاصة مع الأزهار، وقد انتشرت زخارف المزهريات على التحف العثمانية حيث استخدمت المزهرية في منازل العثمانيين وكانت تعتبر العنصر الاساسي فيها[1]وتعتبر رسوم الزهريات التي تخرج منها الفروع والأغصان والأزهار، والثمار المختلفة إحدى العناصر الزخرفية الهامة في الزخرفة النباتية، وترجع فكرة اِستخدام أشكال المزهريات إلى التأثيرات الهلنستية، لتنتقل فيما بعد للفن الإسلامي[2] وقد وجد عنصر المزهرية بشكل محور على هيئة قدح يتلى منه هو الآخر أوراق وأزهار وفروع وسيقان نباتية مزهرة

[1] حنان عبد الفتاح مطاوع، المرجع السابق، ص157.

[2] حسام هزاع، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ط01، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008م، ص 138.

يزين السينية النحاسية التي تعتبر من أروع الزخارف المنفذة على النحاس بأسلوب التكرار، والتناظر، والتماثل.

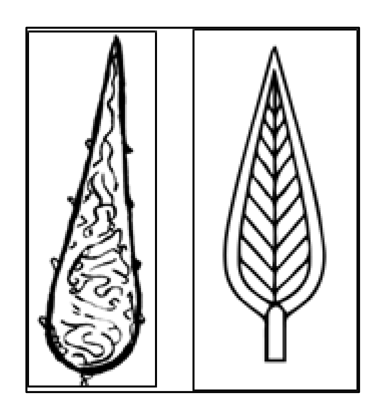


(شكل11) (صورة08)

المزهريات

6.الأشجار.

الأشجار تتكون_من ثلاث أجزاء الساق، الفروع والأوراق، ومن أهم الأشجار التي اِستعملت على نطاق واسع نجد شجرة السرو، وشجرة النخيل، أما شجرة **السرو** فترمز إلى الخلود وذلك لدوام خضرة أوراقها في كل فصول السنة وهي بذلك تعبر عن الحياة المتجددة الخالدة،[1] رسمت شجرة السرو بأشكال مختلفة، منها ما هو بأشكال محورة تزينها عناصر هندسية كعنصر الظفيرة، أو تكون مزينة بعناصر شبه كتابية، أو بها عناصر نباتية من أغصان وأوراق وزهور، كما يوجد منها أشكال قريبة من الطبيعة ومنها ما عثرنا عليه متمثلا في السينية النحاسية **(صورة08)** حيث زخرفت بثماني شجرات من صنف السرو محيطة بكامل الصينية في شكل متقابل ومتناظر، كما اتخذت شكل ورقة رمحية في الباكورة **(صورة05)**

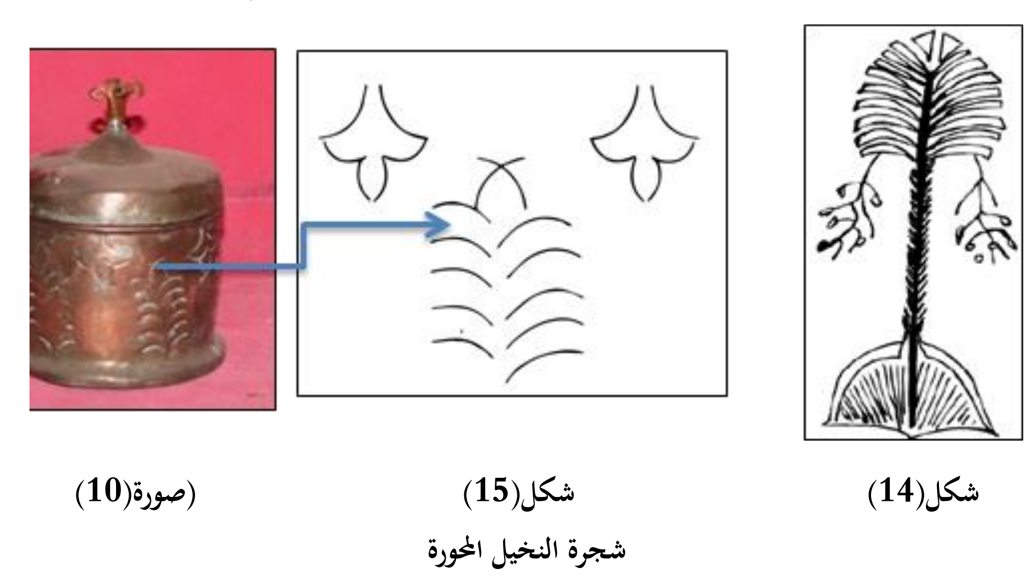


(شكل12) (شكل13)

شجرة السرو

[1] ابن الوردي، منافع النبات والثمار والبقول والفواكه والخضروات والرياحين، تحقيق وتعليق محمد السيد الرفاعي، دار الكتاب العربي، دمشق، (د.ت)، ص111.

استعملت شجرة **النخيل** في تزيين بعض التحف حيث رسم الجذع بشكل صغير ولون السعف بالوان مختلفة، فقد كان لها عند العثمانين معنى ديني خاص إذ أنهم يعتبرونها من أشجار الجنة، وهي شجرة مباركة قريبة إلى نفوس كل العرب على مر العصور المتعاقبة[1] اتخذ الفنان القسنطيني شجرة النخيل كعنصر زخرفي زين به تحفه حيث رسمت هذه الشجرة على نحاسيات قسنطينة بشكل محور حيث نجدها في السينية **(صورة08)** التي نقشت عليها رسم لنخلتين محورتين يتدلى منها عراجين التمر تتخلل العناصر الزخرفية الأخرى، ونجدها في التحفة النحاسية **(صورة10)** وهي عبارة عن الطفال مزين بزخارف لأشجار النخيل بشكل محورة يتخللها براعم نباتية صغيرة.



شكل(14)   **شكل(15)**   (صورة(10)

شجرة النخيل المحورة

7.الثمار والفواكه.

كانت لعنصر الثمار من الموضوعات الزخرفية التي شاع استعمالها في الزخارف الإسلامية عامة وقد تجسد رسمها بمختلف الطرق والتقنيات والأساليب الفنية على مختلف النماذج والمواد[2] ولم يكن للثمار أثر واضح في الزخارف التركية، فكان أول ظهور لها كان في بدايات القرن 18م، كما لم ترسم الثمار كموضوع مستقل قائم بذاته بل كانت ترسم مع أواني الزهور وأطباق الفاكهة.[3]

ومن الثمار المنفذة في نماذج الصناعات التطبيقية المعدنية القسنطينية ثمرة **العنب** ذات الامتداد الهلنستيني والروماني والبيزنطي، لتنتقل فيما بعد إلى الفنانين المسلمين في المشرق الإسلامي[4] نجدها في:

---

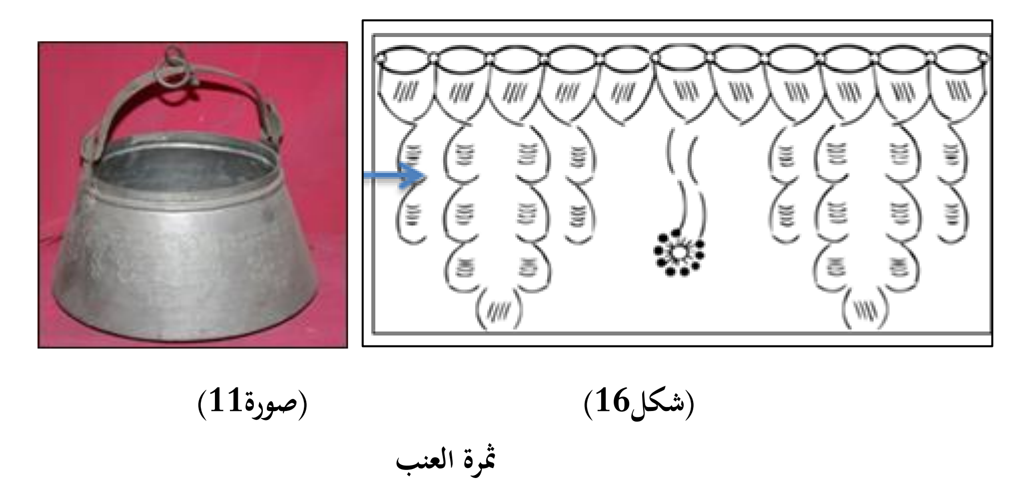
[1] ديماند (م.س)، المرجع السابق، ص31-32.

[2] ديماند (م.س)، المرجع السابق، ص 26.

[3] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 121.

[4] ديماند (م.س)، المرجع السابق، ص26.

الدلو حيث تحيط بفوهته ثمرة العنب مجسدة بأسلوب محور قريب للطبيعة وقد نفذت مرفقة بأوراقها.

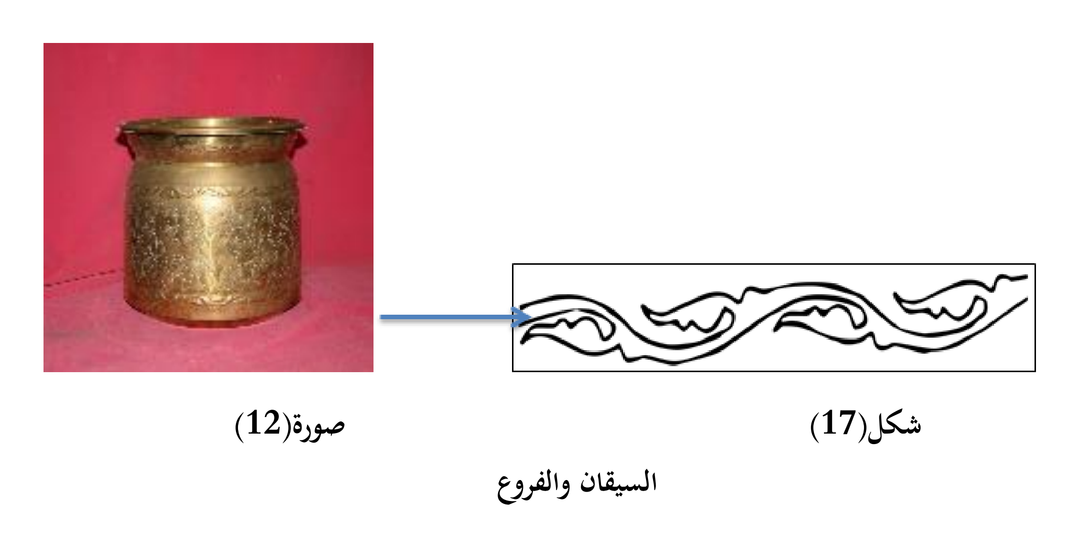


(صورة11)　　　　(شكل16)

ثمرة العنب

8.السيقان والفروع:

استعملت السيقان على نطاق واسع في الزخارف النباتية، إذ نجده في غالب الأحيان بشكل بسيط وقد نجده مزدوج على شكل أغصان إما مسطحة أو ملتوية، كما يرسم على هيئة أنصاف ملتوية بشكل دائري حلزوني ينفذ لوحده أو على محور متناظر، ويتكرر هذا التركيب الزخرفي عدة مرات ليملأ المساحة المراد زخرفتها.[1] وقد جسد هذا العنصر النباتي في المحبس حيث نفذت شريط من السيقان الطبيعية المحورة، عبارة عن التواءات لفروع وأغصان طبيعية بأشكال صغيرة ومختلفة.



صورة(12)　　　　شكل(17)

السيقان والفروع

[1]عبد العزيز لعرج، المرجع السابق، ص255.

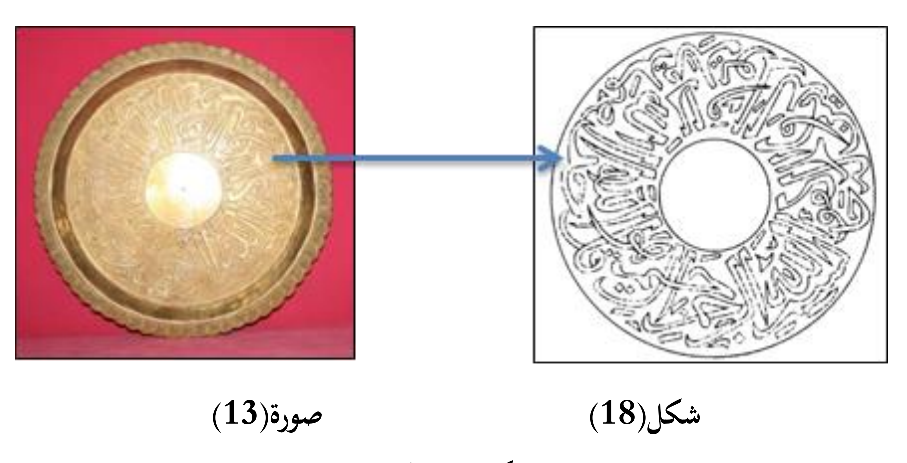
ثانيا/الزخارف الكتابية:

تعد الكتابات ميزة من ميزات الفنون الاسلامية فالتي نجدها زينت الأبنية والتحف المختلفة، لم يكن الغرض منها دائما إثبات اِسم صاحب التحفة أو مؤسس البناء وتاريخه أو التبرك ببعض الآيات القرآنية الكريمة أو ببعض العبارات المألوفة، بل إن الفنانين المسلمين اِتخذوا الكتابة عنصرا حقيقيا من عناصر الزخرفة[1]، إدراكا منهم بأن للخط العربي ميزات وخصائص فنية جعلت منه عنصرا زخرفيا طبيعيا يحقق الأهداف الفنية التي يطمح إليها الفنان، وكثيرا ما استعمل الخط استعمالا زخرفيا بحتا دون الاهتمام بالمضمون المكتوب، وفيما يلي الكتابات التي وجدت على التحف المدروسة:

1.الكتابات القرآنية:

نفذت على السطح في السينية النحاسية حيث نقشت عليها سورة الاخلاص بخط الثلث نصها: **بسم الله الرحمن الرحيم قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد"**

2. عبارة دعائية:

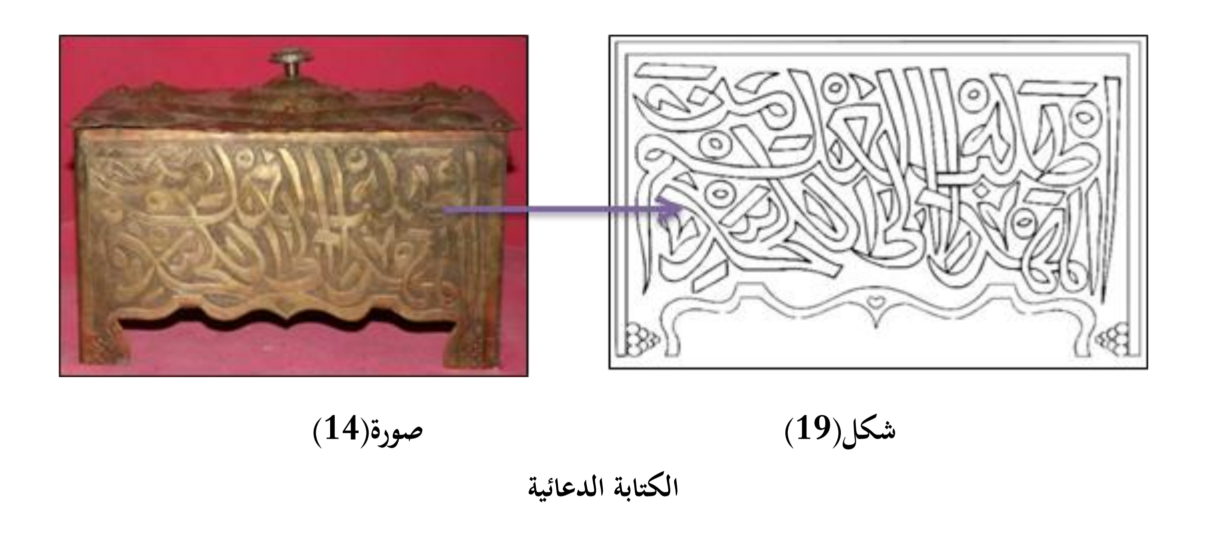


صورة(13) **شكل(18)**

الكتابة القرآنية

نجد الزخارف الكتابية على الصندوق عبارة دعائية نصها: **"أطلب العلم من المهد إلى اللحد"**

[1] زكي حسن، في الفنون الإسلامية، المرجع السابق، ص39.



شكل(19) صورة(14)

الكتابة الدعائية

ثالثا/الزخارف الهندسية:

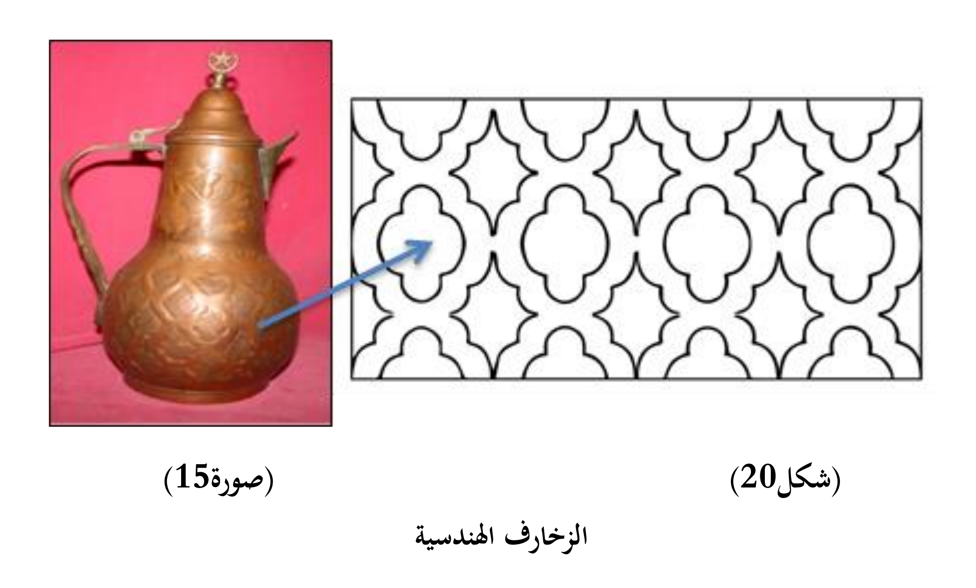
كان لزخارف الهندسية الاسلامية مكانة كبيرة لم تبلغها في باقي الحضارات السابقة، فقد أصبحت العنصر الرئيسي الذي يغطي مساحات معتبرة من الشكل الفني، زيادة على ذلك تتميز بطابعها الإسلامي الفني الفريد، إلى جانب التركيز في عناصر الزخرفة على الابداع في الرسوم الهندسية، ومن الزخارف التي رسمها المسلمون وأبدعوا في تنفيذها على تحفهم الفنية ومنشاتهم العمائرية: الخطوط المتداخلة- المربعات- المثلثات- المستطيلات- المعينات- الدوائر– الأطباق النجمية التي اشتهرت في الفترة الاسلامية، والمتمعن في هذه الاشكال الهندسية يلاحظ استغراق الفنان العثماني المسلم في عالم الهندسة وحبه لها حتى أصبح يبدع في مثل هذه الاشكال بشكل يريح عين المشاهد، إلى جانب ذلك يتضح من خلالها المام وعناية المسلمين عامة والفنان المسلم بشكل خاص بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية لأن الزخارف الهندسية تعتمد في مضمونها على قياسات دقيقة للأطوال والزوايا وباقي الأشكال الهندسية المختلفة.[1]

تقوم الزخارف الهندسية على أساس تقسيم المحيط إلى عدة أجزاء متساوية كمرحلة أولى، ثم توصيل النقاط بعضها ببعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة، وقد اعتمد الفنان العثماني في تنفيذ الزخارف الهندسية على الخطوط المختلفة إلى جانب الأشكال الأخرى كالمربع والمثلث والدائرة لكي تكون أساس كل الزخارف الهندسية، فاستعملت الخطوط وهي العنصر الأساسي في تكوين الوحدات الهندسية لتعطي شكلا معبرا، ونجدها في النماذج المدروسة محاطة بوحدات زخرفية مختلفة نذكر منها:

1.استعمل **المربع والمستطيل** و**المعينات** و**المثلثات** مصحوبة أحيانا بزخارف نباتية في:

[1] داليا أحمد فؤاد الشرقاوي، الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، جامعة حلوان،2000، ص12.

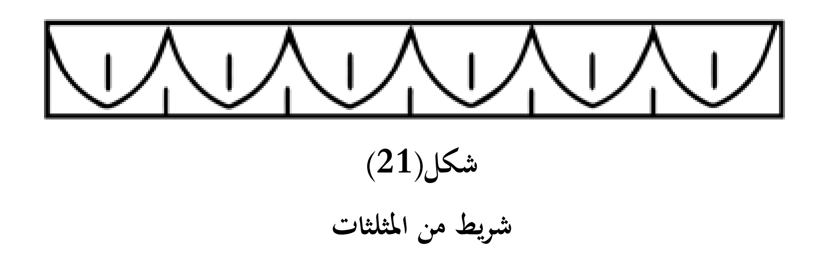
شكل زين القسم السفلي من البدن وهو الأكثر اتساعا بمعينات مقسمة في داخلها لأربعة أقسام مشكلة زخرفة هندسية أخرى يحيط بالجزء الثاني من البدن خطوط منكسرة.



(صورة**15**) (شكل**20**)

الزخارف الهندسية

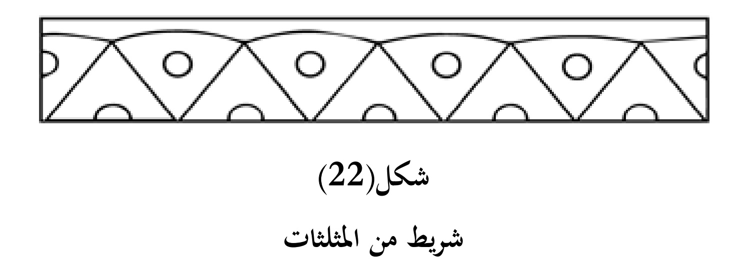
2. وفي شكل باكورة (**صورة05**) لحمل الفواكه سطحها الخارجي زينة الجزء السفلي منها بزخارف نباتية قوامها شجرة السرو وزهرة القرنفل نفذت بطريقة التناوب يعلوها شريطين الأول يخلو من الزخرفة، أما الثاني فتكتنفه مثلثات مقلوبة رأسيا.



شكل(21)

شريط من المثلثات

أما في الصندوق (**صورة 14**) فنجد أيضا شريط من شكل مثلثات مقلوبة.

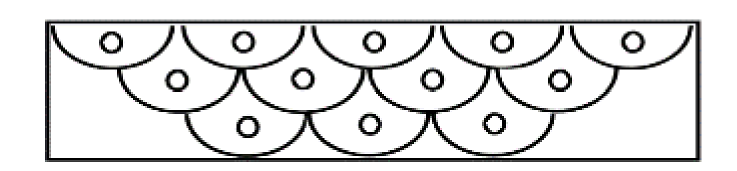


شكل(22)

شريط من المثلثات

3. الدوائر والحبيبات

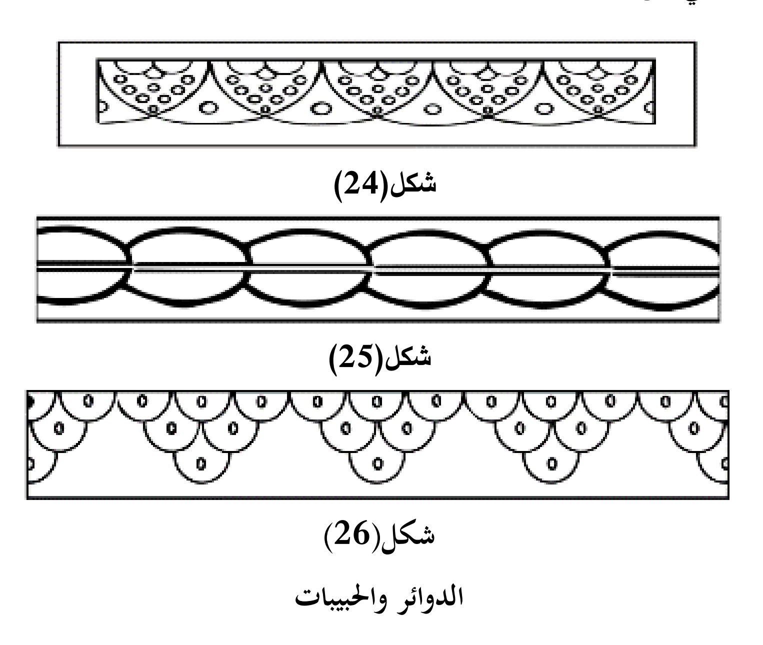
نجد هذه الزخرفة منفذة في (**الصندوق صورة02**) تتوزع في زواياه الأربعة ويتوسط الغطاء حلقات منتفخة مزينة هي الأخرى بزخارف نباتية وقبيبات منتفخة.



شكل(23)

الدوائر والحبيبات

كذلك هو الحال في صندوق **صورة(14)** الصغير يحتوي على زخارف لحبيبات ودوائر صغيرة وأنصاف دوائر بشكل شريط زخرفي يزين الجزء الخارجي من الغطاء.



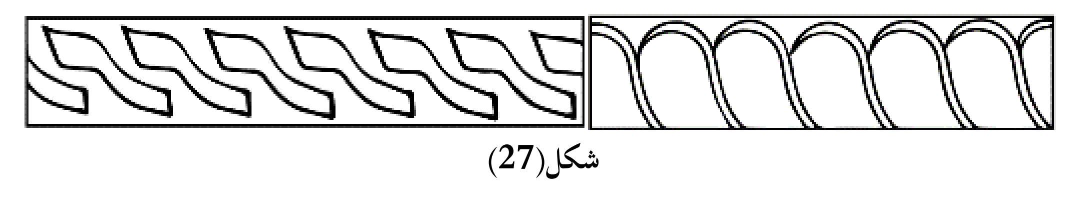
شكل(24)

شكل(25)

شكل(26)

الدوائر والحبيبات

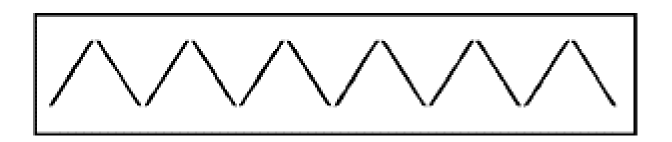
4.الأشرطة ومن أمثلتها على التحف الفنية القسنطينية ما هو مجسد في السينيات **صورة(13)** وتتمثل في أشرطة هندسية تحيط بحواف نهايات السينية قوامها خطوط منحنية.



شكل(27)

أشرطة بخطوط منحنية

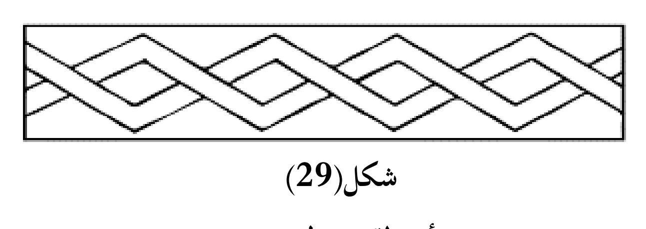
بالإضافة إلى شريط عبارة عن خطوط منكسرة تزين عنق الابريق **صورة**(**15**).



شكل(28)

أشرطة بخطوط منكسرة

أما في القطعة **صورة(05)** زخرفة الباكورة شريط من المعينات بحيط بالتحفة.

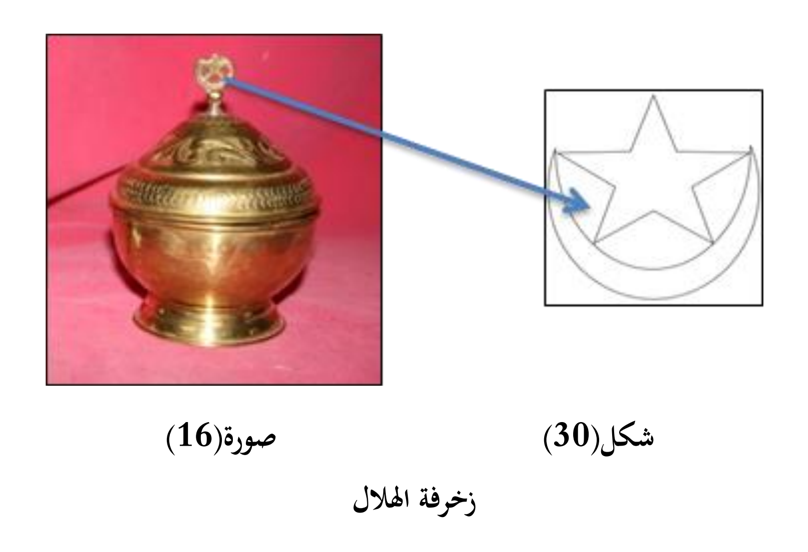


شكل(29)

أشرطة من المعينات

رابعا/الزخارف الرمزية:

استعمل **الهلال** كعنصر زخرفي على مختلف المشغولات والتحف الفنية، إما بشكل يعلو ويتوج العناصر النباتية أو يتوسطها كعنصر أساسي بالإضافة إلى رسمه بأشكال وأحجام تختلف من تحفة إلى أخرى.[1] ومن مجالات استعمال الهلال في المنتجات القسنطينية حيث نجده على هيئة نصف دائرة ويكون مرفوقا بنجمة ذات خمسة رؤوس والملاحظ أن الهلال اتخذ شكلا مجسما ومستقلا عن بقية زخارف التحفة.

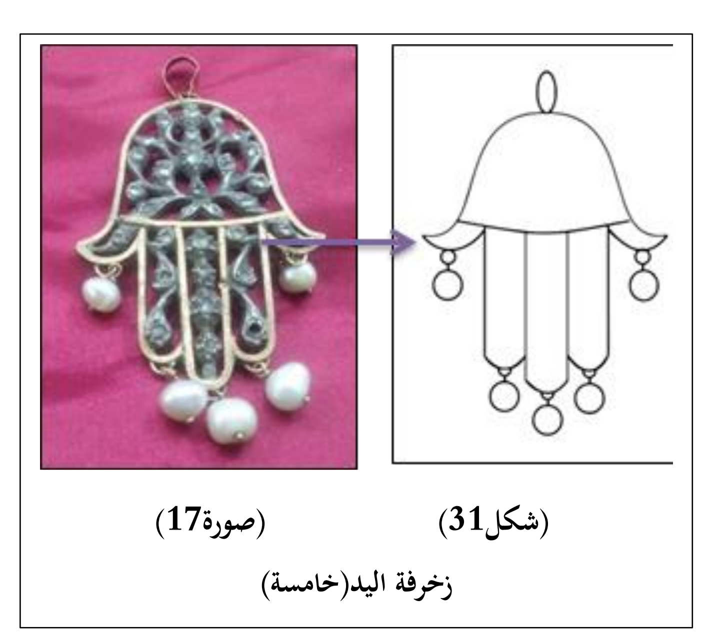


صورة(16) **شكل(30)**

زخرفة الهلال

[1] عائشة حنفي، الحلي الجزائرية بمدينة الجزائر في العهد العثماني (ق12-13هـ /18-19م)، الجزائر،2013، ص 351.

ومن العناصر الرمزية نجد ما يعرف **براحة اليد** في اللهجة المحلية باسم الخمسة أو الخامسة نسبة إلى الأصابع الخمس لليد وهي ترمز للقدرة على إبعاد أذى الحسد والعين الشريرة ودفع السوء لمن يقتحم البيت على ساكنه ورد كل ما هو قبيح، ومدلولها عند الناس كطلسم وتميمة لإبعاد الحظ السيء والحماية وتمديد العمر، كما كانت نساء بلاد المغرب توشمن جباههن بشكل اليد،[1] وقد وجد منها في المشغولات المعدنية وتحديدا في صناعة الحلي التي تعتبر طلسما موجهة لكسب الطبيعة ولإبعاد ودفع السوء ورد ما هو قبيح وجاءت الأصابع الخمسة مرسومة بطريقة زخرفية رائعة، يحيط باليد من الجانبين مراوح نخيلية مركبة وملتوية قليلا، كما يزين اليد من الداخل عنصر زخرفي على هيئة ورقة ثلاثية.



(صورة17) (شكل31)

زخرفة اليد(خامسة)

ومن العناصر الرمزية كذلك نجد عنصر **الزروف** وهي تسمية وابتكار محلي من قبل الفنان القسنطيني ويعد أحد أهم العناصر الزخرفية الرمزية المميزة لمشغولات مدينة قسنطينة.

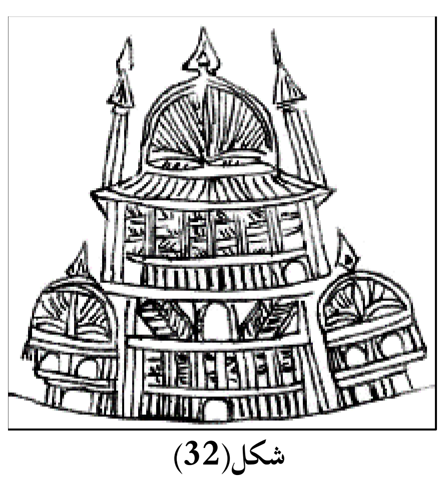
خامسا/العناصر الزخرفية العمائرية:

. المساجد:

استعمل المسجد كعنصر زخرفي حيث وجد في السينية صورة(09) والموضوع الزخرفي يتمثل في زخرفة لواجهة مسجد تتخلله أشجار السرو نفذت بطريقة التناوب، والمسجد شبيه إلى حد كبير بطراز عمارة المساجد التركية، ويتضح ذلك من خلال تصميم القباب التي ميزت عمارة المساجد التركية التي تتميز بوجود قبة مركزية مستوحاة من مسجد آيا صوفيا وعلى جانبي القبة يوجد مأذنتين تنتهي في أعلاها بجوسق مخروطي الشكل، وإلى جانب المسجد

[1] Arsevain, Op Cit, p 31.32.

توجد قبتين صغيرتين ترفع كل منها على رقبة بها نوافذ وشرفات، كما يعلو قباب المسجد جوسق بنفس شكل المأذنتين وهي ذات طراز وتأثير عثماني بحت.



شكل(32)

زخرفة المسجد

سادسا/الزخرفة الحيوانية:

ورث الفن الإسلامي رسوم الكائنات الحية خاصة منها الحيوانية من الفنون التي سبقته خاصة منها فنون الشرق الأقصى، خاصة منها رسوم الحيوانات الخرافية والمركبة وقد لاقت ترحيبا كبيرا لأنها تتفق مع مميزات الفن الإسلامي من حيث البعد عن الطبيعة والتجريد، على أن المسلمين حين اتخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب، ففي فن الإسلامي لا يرمز إلى شيء بل هو زخرفي فقط، كما رسم الفنانون المسلمون الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمي، ورسموا الأفاعي والحيوانات المجنحة، ويرجع الدافع إلى رسوم الحيوانات في الفن الإسلامي إلى مبدأين تميز بها الفن الإسلامي هما: مبدأ كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والساحات بالزخارف، ومبدأ التكرار اللازم لتحقيق المبدأ الأول.[1]

وقد استعملت العناصر الزخرفية الحيوانية في زخرفة مختلف التحف الفنية وهي ترمز إلى دلالات ومعاني فنية قيمة تنفذ عادة داخل تقسيمات هندسية وتتوزع على أساس التقابل والتناظر، وقد اتخذت الرسوم الحيوانية مواضيع زخرفية على المشغولات المعدنية نذكر منها قشور الحوت التي تعبر عن رمزية الحوت وكثرت انتشاره بواد الرمال في مدينة قسنطينة سابقا.

[1] أحمد الطايش، الفنون الاسلامية الزخرفية المبكرة، مكتبة زهراء الشرق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 18.23.



صورة(19)

قشور الحوت منفذه على طاسة الحمام

خاتمة

بعد أن تناولنا في هذه المداخلة موضوع الرموز والدلالات الزخرفية المنفذة على المشغولات المعدنية بمدينة قسنطينة، أين تطرقنا فيه إلى كل العناصر الزخرفية النباتية والكتابية والهندسية والرمزية والعمائرية والحيوانية، إلى جانب دلالاتها ومعانيها المنفذة على هذه المنتجات الصناعية المتمثلة في: الصناعة المعدنية ونقصد بذلك صناعة النحاسية وصناعة الحلي، الفني تحديدا توصلنا إلى مجموعة من النقاط نلخصها فيما يلي:

- تنوعت الزخارف النباتية المحدثة على المشغولات المعدنية، ونجد منها زهرة عباد الشمس، زهرة الالة، وغيرها وكلها امتداد للفن الاسلام عبر مختلف الفترات.
- التنوع في العناصر الزخرفية وهو ما تجسد على شكل ثمار كثمرة العنب ذات الامتداد الهلنستيني والروماني والبيزنطي.
- استعمال الفن الاسلامي في تجسيد زخارفه على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية.
- استعمل الهلال كعنصر زخرفي ذو مدلول رمزي ديني على مختلف المشغولات، إلى جانب زخرفة راحة اليد أو ما يعرف بالخامسة محليا.
- ومن العناصر الزخرفية في الفن الاسلامي ذات المدلول الرمزي كذلك نجد عنصر الزروف وهي تسمية وابتكار محلي من قبل الفنان القسنطيني ويعد أحد أهم العناصر الزخرفية الرمزية المميزة لمشغولات مدينة قسنطينة.
- استعمل المسجد كموضوع زخرفي مع مواضيع زخرفية مصاحبة له بطريقة التناوب والتناظر، وهو شبيه إلى حد كبير بطراز عمارة المساجد التركية.

- وقد اتخذت الرسوم الحيوانية مواضيع زخرفية على المشغولات المعدنية، منها قشور الحوت التي تعبر عن رمزية الحوت وكثرت انتشاره بواد الرمال في مدينة قسنطينة.

قائمة المراجع:

الكتب:

1-ابن الوردي، منافع النبات والثمار والبقول والفواكه والخضروات والرياحين، تحقيق وتعليق محمد السيد الرفاعي، دمشق، دار الكتاب العربي، (د.ت).

2-أحمد عبد الرزاق أحمد، *الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي*، ط1، مصر، دار الحريري، 2001.

3-الطايش أحمد، *الفنون الاسلامية الزخرفية المبكرة*، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق للنشر والتوزيع، 2000.

4-حنفي عائشة، *الحلي الجزائرية بمدينة الجزائر في العهد العثماني (ق12-13هـ /18-19م)*، الجزائر، 2013.

5-داليا أحمد فؤاد الشرقاوي، الزخارف الاسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة، جامعة حلوان،2000.

6-ديماند. (م س)، *الفنون الإسلامية*، ترجمة أحمد عيسى، ط3، مصر، دائرة المعارف، 1958.

7-عبد الفتاح مطاوع حنان، *الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية*، ط1، الاسكندرية، دار الوفاء، 2010.

8-لعرج عبد العزيز، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990.

9-ماهر سعاد، *الفنون الإسلامية*، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

10-هزاع حسام، *الفنون الإسلامية في العصر العثماني*، ط01، القاهرة، دار الكتاب الحديث، 2008م.

المجلات:

1- آل سعيد شاكر حسن، سر البنى الزخرفية (الزخرفة والخط العربي فنان متكاملان) مجلة آفاق عربية، ع9، مج 6، 1986، (ص260-285).

الكتب باللغة الجنبية:

1.Arsevain (C.E), Les Arts décoratifs Turcs, Istanbul, S.D.

2.Charles M, Histoire des tulipes, Paris, louis janet, libraire, rue st, jacques n°59

الموضوعات الزخرفية على الأواني النحاسية بمدينة قسنطينة

" مجموعة المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية أنموذجا""

دليلة مطماطي[1]

مقدمة:

احتلت حرفة النحاس مكانة مرموقة في المشرق وبلاد المغرب واعتبر من المعادن الكريمة خاصة بعدما تخلى المسلمون عن استعمال الذهب والفضة بعد تحريمها. واعتبرت من الموروثات الشعبية التراثية التي رافقت كل العصور، وهي تعطي صورة واضحة عن الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع لما تحمله من دلالات فنية وقيم جمالية وحضارية.

وقد عرفت الصناعة النحاسية داخل الحواضر الجزائرية ازدهارا كبيرا منذ الفترات الإسلامية الأولى، فقد أثبتت التحف التي عثر عليها في حفرية قلعة بني حماد عن وجود صناعة برونزية ونحاسية بالمنطقة[2]. كما عرفت هذه الصناعة تطورا ملحوظا في الفترة الزيانية، في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) حيث أنشأوا مصانع لسبك النحاس، ولازالت ثرية مسجد تلمسان التي صنعت في عهد يغمراسن بن زيان مؤسس الدولة الزيانية تشهد على ذلك.[3] ولم تكن مدينة قسنطينة كإحدى المدن الجزائرية الكبرى بمعزل عن هذه الصناعات. فقد وصفت أنها مدينة غنية، لما بها من عدد كبير من التجار والصناع، وتواصلت حالة الرفاهية بها حتى الفترة العثمانية، فلذلك كان الصراع عليها قوي بين الأتراك والحفصيين. وحافظ عدد كبير من الحرفيين المهرة على هذه المكانة في الفترة العثمانية حيث يذكر أنه في أواسط القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) كان عدد من يسكن مدينة قسنطينة حوالي ثمانية آلاف عائلة وقد كانوا كلهم أهل حرف وصناعات.[4]

ومما زاد الصناعة النحاسية تطورا في قسنطينة، بل في الجزائر بصفة عامة في هذه الفترة هو توافد الجالية الأندلسية بأعداد كبيرة خاصة بعد أن تم طردهم نهائيا عام 1609م، وكان معظمهم من الصناع وأصحاب الحرف، فجلبوا معهم جل الأساليب الفنية التي ازدهرت في بلاد الأندلس فازدادت بهم الفنون الجزائرية خبرة ومهارة وازدهارا،

[1] معهد الآثار، جامعة الجزائر 2

[2] MARCAIS, G, L'art en Algérie, Alger, 1906, p 116.

[3] MARCAIS, G, Op.cit, p 116

[4] خولة نواري، نظرة حول المجتمع الحرفي والصناعي بمدينة قسنطينة في العهد العثماني، مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية، مج 2، ع 1، 2019، ص 278.

بالإضافة إلى اليهود الذين لعبوا دورا كبيرا في المحافظة على الصناعة التقليدية وتطويرها، حيث برعوا في زخرفة الأواني مثل الصواني والأباريق.[1]

وعليه نجد أن الحرف لم تكن حكرا على فئة معينة، بل تنوعت لتشمل كل فئات المجتمع الحضري، المتكون من عدة أصناف منها: جماعة الأشراف والجالية الأندلسية والبرانية،[2] والأتراك، الدخلاء اليهود والأعلاج.[3] يتمركز هؤلاء الحرفيون في أسواق تتوزع على طول الشارع الرئيسي لمدينة قسنطينة بين باب الواد وباب القنطرة، وهذا وفق تنظيم يتماشى مع توزيع الأسواق في تخطيط الشوارع في المدن الإسلامية. وينحصر سوق الحدادين في زنقة سيدي ضرار وحمام جلول في الاتجاه الشمالي للشارع الرئيسي.

وقد امتازت اغلب المدن الكبرى في العهد التركي بوجود سوق لصناع وتجار النحاس يشرف على إدارتها 'الأمين' يتم تعيينه من طرف ' قايد البلاد' وهو من عمال المخزن المقربين من الباي، كما له الحق في تعيين رئيس الحرفيين.[4]

وبقيت قسنطينة من أهم المدن التي حافظ فيها عدد كبير من الحرفيين المهرة على الصناعة النحاسية وإنقاذها من الاندثار، خاصة بعد حالة الركود والتراجع التي عرفها المجال الصناعي والحرفي في الجزائر في أواخر العهد العثماني بسبب غزو المنتجات الأوربية والتونسية وتفضيلها من طرف البايات من جهة، وضعف وجمود النقابات المهنية من جهة أخرى، حيث أصبح أمناء المهن في نهاية العهد التركي لا يهتمون إلا بالتقرب من قائد الدار والعمل على إرضاء الموظفين السامين، مهملين بذلك الاهتمام بمواصفات ومتطلبات المهن.[5] وكل هذه الظروف انعكست سلبا على أحوال الحرفيين وعلى منتجاتهم، وظلت على هذه الحال بعد الاحتلال الفرنسي.

وفي سنة 1868م تم تفكيك كل الروابط التي تجمع الحرفيين الجزائريين، بقرار أصدرته الإدارة الفرنسية ينص على حل النقابات والأمانات الحرفية، ورغم ذلك استمرت مدينة قسنطينة كثاني مركز صناعي بعد مدينة الجزائر،

---

[1] GSELL,S, Les industries indigènes en Algérie, Alger, 1903, p 18.

[2] البرانية: تضم أهل زواوة، أهل الأوراس، أهل الصحراء، بني ميزاب، البساكرة، الجواجلة، أهل الأغواط، أهل واد سوف، ومن بلاد القبائل. انظر خولة نواري، المرجع السابق، ص 285.

[3] الأعلاج: يمثلون فئة ثانية من الأتراك العثمانيين، وهم مسيحيون التحقوا بالأتراك في الجزائر واعتنقوا الإسلام، وكان عددهم يفوق عدد الأتراك الأصليين، مارسوا التجارة وامتلكوا الورشات الحرفية وعملوا في كل المهن. انظر خولة نواري، المرجع السابق، ص 284.

[4] AMRI, D, Quelques aspects de l'artisanat et du commerce de l'industrie à Constantine, mémoire pour le diplôme de géographie, option cartographie, 1976, p 72.

[5] خولة نواري، الحرف والصناعات في أسواق قسنطينة من خلال مخطوط دفتر أحباسها (القرن 10-11هـ / 16- 17 م)، مجلة روافد، مج 03، ع 01، جوان 2019، ص 47.

وقد أعطت بعض إحصائيات البلديات في العهد الفرنسي عدد أربعة عشر عاملا موزعا على ستة ورشات، حافظ فيها الفنانون على نفس التقنيات والمواضيع الزخرفية المستعملة في العهد التركي.[1]

أهداف الدراسة:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على أحد أنواع الفنون الإسلامية التي كانت مزدهرة بمدينة قسنطينة خلال الفترة العثمانية وتواصلت حتى الفترة الاستعمارية، وذلك من خلال دراسة أثرية فنية لنماذج مختارة من التحف النحاسية من مدينة قسنطينة، وتبيين العوامل المؤثرة في صناعتها وزخرفتها من ناحية، إضافة إلى تحليل ما تضمه من عناصر فنية وزخرفيه، والتعرف على نماذج من أسماء صناع التحف المعدنية بقسنطينة إبان الفترة العثمانية، وأساليبهم الفنية. خاصة وأن معظمهم لم يعمد إلى الإمضاءات على تحفهم.

وتمثل بعض التحف من مجموعة نحاسيات المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية بالقصبة نموذجا لهذه الفنون الحضارية، ذات النشاط الإبداعي بمدينة قسنطينة، وتتمثل في بعض الأواني ذات الاستعمال اليومي مثل القدور وقطارة خاصة بتقطير الورد وهي أدوات خالية من الزخرفة، بالإضافة بعض الصواني التي اخترنا منها قطعتين منفردتين بدقة وتنوع زخارفهما. وتتمثل في صينيتين تعود صناعهما وزخرفتهما إلى الحرفي القسنطيني الحاج المجدوب بن شاقر،[2] وهو من أقدم وألمع حرفيي النحاس بمدينته التي ولد فيها يوم 28 ديسمبر 1903م، تعلم الحرفة على يد أخيه الأكبر بابا علي، كان مهتما بالعديد من الحرف الأخرى وعلى اتصال مع الحرفيين البارزين في ذلك الوقت. تميز بثقافته العامة باللغتين العربية والفرنسية، بالإضافة إلى معرفته التامة بالحساب والهندسة.

قام بن شاقر خلال مسيرته بتدريب العديد من صانعي النحاس الذين أصبحوا فيما بعد حرفيين بارزين. حصل على العديد من الجوائز منها الميدالية الذهبية لأفضل حرفي التي حاز عليها في معرض الفنون الشعبية المنظم في باريس عام 1937م. فقد كان بن شاقر صانع نحاس استثنائي جدير بهذا الاسم.

أنتج الكثير من التحف والأواني النحاسية ذات الاستعمال اليومي، لكنه اختص أكثر في صناعة الصواني[3] ذات التأثير التركي، منها صينيتين محل الدراسة والمذكورتين سابقا واللتان دخلت المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية عام 1948م. وقد توفي سنة 1980م.

---

1 VACHON, M, Industrie d'art indigène en Algérie, Alger, 1902, p 35.

2 HADDAD ZOHRA, Biographie d'un maitre Artisan,Metiers et Traditions, mnatp, Ministre de la culture p36.

3 الصواني من أهم الأواني التي يضمها أثاث البيت الجزائري، تستخدم لغرض وظيفي، حيث تقدم فوقها الطعام، تكون دائرية الشكل وكبير الشكل، توضع على قوائم خشبية، وعادة ما تغطى بطبقة من مادة القصدير ككل الأواني النحاسية الجزائرية، وهي منقوشة بزخارف متعددة المواضيع تنتهي

امتازت صواني المجذوب بن شاقر باستخدام أسلوب الحفر الغائر البسيط (الحز) في تنفيذ عناصره الزخرفية، وهي من أنسب الأساليب الفنية المستخدمة علي مادة النحاس لتوافقها مع طبيعة تكوينه، وتحمله الصدمات القوية أثناء تنفيذ الزخارف عليه. وهو من الأساليب الصناعية المستخدمة على نطاق واسع خلال العصر العثماني. وتأتي هذه العملية بإتباع الحرفي لتصميمات قام برسمها بالحبر، ثم يلصقها على الصفائح النحاسية وهي ميزة عرفت بها منطقة قسنطينة وهي نفس الطريقة المتبعة في بلاد المشرق.[1]

وقد تم اختيار هاتين القطعتين كنموذج لهذا النمط من التحف المعدنية بقسنطينة لأسباب عدة أهمها: احتفاظ هاتين التحفتين بعناصرهما الزخرفية والفنية بحالة جيدة، مما يتيح لنا دراسة الأساليب الفنية السائدة خلال هذه الفترة لاسيما وأنه يندر وجود نقوش تاريخية مهمة أو أسماء صناع على التحف المعدنية الأخرى المشابهة في الوظيفة سواء في متحف الفنون والتقاليد الشعبية أو غيره.

أولا الدراسة الوصفية:

الصورة رقم:01

اسم التحفة: صينية رقم الجرد 05.01.97

الاسم المحلي: سني

المقاسات: قطرها 1 م

المصدر: مدينة قسنطينة

حالة الحفظ: جيدة



تقنية الزخرفة: الحز

هذه الصواني بحافة مرتفعة غالبا ما تكون مفصصة، وهي ميزة اختصت بها الصناعة الجزائرية. أنظر: EUDEL PAUL, Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du nord, Paris, 1906,p 202.

[1] منير كيال، فنون وصناعات دمشقية، ص 62.

الوصف: صينية من النحاس الأحمر دائرية الشكل، ذات حجم كبير، تنتهي بحافة ضيقة. يتوسط الصينية مقطع لزهرة متمركزة داخل طبق شكل نجمة سداسية، تحيط به مضلعات سداسية، تحمل بين رؤوسها أنصاف مراوح نخيلية، ويحيط بأضلاع المضلع الأخيرة أيضا شريط من أنصاف المراوح النخيلية، يليها ثلاثة أشرطة، اثنان يزينهما عنصر الضفيرة بينما الأوسط يحمل عنصر الكلية. ثم نجد شريط عريض تميز بظهور عناصر معمارية متكررة، حيث تظهر المساجد بكل عناصرها وعلى جانبي كل مسجد مئذنة، ثم شجرة سرو محورة مزينة بأغصان نباتية تتخللها أنصاف مراوح نخيلية.

كما نجد بين كل شجرتي سرو عنصرا معماريا اقل حجما من المسجد، تخرج من ورائه شجرة نخيل محورة، أما الأشرطة الباقية فهي عبارة عن شريطين بهما عنصر الضفيرة يتوسطهما شريط به عنصر الكلية. ثم شريط من العناصر النباتية يتبعه شريط من العناصر الهندسية. أما الحافة فزينت بشريط يحوي أغصانا نباتية تتخللها أوراق مفصصة.

الصورة رقم: 02



اسم التحفة: صينية

رقم الجرد: 05.02.97

الاسم المحلي: سني

المقاسات: قطرها 98.5 سم

حالة الحفظ: جيدة

تقنية الزخرفة: الحز

الوصف: صينية من النحاس الأحمر كبيرة الحجم، دائرية الشكل، ذات حافة ضيقة. شملت زخرفتها على عناصر معمارية ونباتية وهندسية، جاءت هذه الزخارف على شكل أشرطة تحيط بخمسة مضلعات تحمل بين رؤوسها أنصاف مراوح نخيلية، وفي مركزها نجمة سداسية يتوسطها مقطع لزهرة. يحيط بهذه المضلعات، شريط من أوراق السرخس، يليها شريطان بهما أوراق بسيطة، يتوسطهما شريط يحمل عنصر الكلية، ثم شريط عريض به عناصر معمارية تتمثل في مساجد بكل أجزائها، وعلى جانبي كل مسجد مئذنة يليها شجرة سرو محورة بها أغصان نباتية تتخللها أنصاف مراوح نخيلية، وبين كل شجرتي سرو عنصر معماري صغير الحجم تظهر من ورائه شجرة نخيل، ويتبع هذا الشريط بأشرطة أخرى. الأول به أوراق بسيطة والثاني تشغله أنصاف مراوح نخيلية، والثالث يحمل أوراقا بسيطة، والرابع به عنصر الكلية والخامس به أوراق بسيطة. أما الحافة فقد زينت بشريط من الأوراق البسيطة.

ثانيا: الدراسة التحليلية

لقد امتازت التحف النحاسية الجزائرية بعناصرها الزخرفية المتنوعة، والتي لا تبعد عن الزخرفة العربية الإسلامية، حاول الفنان من خلالها تكوين وحدات بسيطة تعبر عن الطابع القومي، وراع في ذلك ترتيب عناصر الزخرفة إذا تكررت وهذا حسب الإطار المحدد لها، كما عرف الفنان المسلم بظاهرة الهروب من الفراغ، فرغم كثرة الوحدات الزخرفية في التحفة الواحدة، إلا أنها تبدو للناظر واضحة ومنسقة خالية من التعقيد.

و أهم ما يميز التحفتين محل الدراسة هو وجود الزخارف داخل أشرطة تتبع فيها العناصر الزخرفية الأطر المحددة لها بانتظام دقيق. وهو أسلوب خاص تميزت به نحاسيات مدينة قسنطينة[1] وأهمها:

1- الزخارف النباتية

إن الزخرفة النباتية ليست خاصية من خصائص الفن الإسلامي وحده، بل اتجه مثله مثل من سبقوه إلى مشاهدة الطبيعة وتقليدها، مدفوعا بغريزة حب الجمال وتزيين كل ما يحيط به من عمارة وأدوات. بالإضافة إلى تأثره بفنون أمم وحضارات البلاد التي وصلتها الفتوحات الإسلامية، ولقد اعتبر الطراز الأموي حلقة الوصل التي تربط بين الفن الإسلامي وفن العالم الكلاسيكي، ويصعب في الكثير من الحالات التمييز بينهما إلا بوجود كتابة أو بعض التطورات البسيطة المغايرة.[2] هذا قبل أن يصبح فنا إسلاميا ذات طابع خاص ميزته التحوير.

إن الظاهرة الأكثر انتشارا في الفن الإسلامي هي استخدام عناصر نباتية متمثلة في الجذوع والأغصان والأوراق المتصلة والمتشابكة ببعضها البعض، وقد تظهر بها زهور ووريدات لتشكل زخارف بمسحة هندسية، يعتمد فيها على الخيال والتصور ويطلق على هذا النوع من الزخرفة إسم " الأرابسك" أو " الرقش العربي"[3] ويعتبر الشرق الأقصى ووسط آسيا موطن ميلاده، برز خاصة في مدينة سامراء ثم انتشر في مصر في العهد الطولوني، وبلغ عظمة تطوره في إيران والعراق على يد السلاجقة ثم الأناضول إلى أن انتشر في بلاد المغرب وجميع الأقاليم الإسلامية.[4] وعم استعمالها في مختلف التحف الخشبية والمعدنية والزجاجية والخزفية إضافة إلى العمائر وصفحات الكتب المذهبة.[5]
وأهم العناصر التي ساد استعمالها على مجموعة التحف النحاسية هي:

---

[1] شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني ن دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، الجزء الأول السنة الجامعية 2007 -2008م، ص 395.

[2] محمد الشابي، أضواء على الآثار الإسلامية، تونس، 1966، ص 27.

[3] بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، 1952، ص1.

[4] ARSEVEN, C.E, Les arts decoratifs Turcs, Istanbul, p. 70.

[5] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، مصر، 1969، ص 122.

1-1 المراوح النخيلية:

عرف الفنان الجزائري المروحة النخيلية وأبدع في تشكيلها، وجعلها من العناصر الأساسية في مواضعه الزخرفية. تعد المراوح النخيلية من التأثيرات الساسانية التي عرفها الفنان المسلم ثم طورها وخلدها على الآثار الإسلامية، ولازال منبر جامع القيروان يشهد على ذلك.[1]

ولم يبق الفنان المسلم عند نقل المراوح كما هي، وإنما حاول ابتكار أشكال مميزة ومجردة، خص بها الفن الإسلامي، وطبعت على التحف بمختلف أنواعها حيث وجدت على هيئة أنصاف مراوح نخيلية مختلفة الأشكال والأحجام، متوضعة بشكل متماثل داخل أشرطة تتخللها أغصان نباتية ملتوية ومتداخلة (الشكل رقم 01، الصورة 01)، و(الشكل 03-04، الصورة 2)، كما نجدها في وضع متدابر على رؤوس النجمات السداسية في مركز كل من الصينيتين (الشكل رقم 06، الصورة 01،02)



الشكل رقم 01



الشكل رقم 03



الشكل رقم 04

وهناك مثال على أنصاف المراوح النخيلية في مجموعة البلاطات الخزفية التي تزين جدران قصر الباردو في الفترة العثمانية وهي من الصنع التونسي، وقد انتشر هذا النوع نفسه من حيث أساليب الصناعة والزخرفة في شمال إفريقيا من الجزائر إلى مصر.[2]

كما استعملت الأوراق البسيطة والمفصصة وأوراق السرخس، ويهدف من خلالها الفنان إلى ملا الفراغ.

[1] زكي محمد حسن، فنون الإسلام، بيروت، 1981، ص 250.

[2] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، الجزائر، 1990، ص 81.

2-1 الأزهار: لم تكن الأزهار من العناصر الأساسية في زخرفة الصواني محل الدراسة، بل كانت أمثلتها قليلة جدا، ما عدا زهرة سداسية رسمت في مراكز الصواني وتحيط بها أشكال هندسية مضلعة وأطباق نجمية. (الشكل رقم 05، الصورة 01،02)

1-3 **الاشجار**:

تظهر الاشجار بكثرة كعنصر من عناصر الزخرفة على التحف النحاسية الجزائرية وأهمها:

أ- شجرة السرو:

عرفت شجرة السرو أزهى عصورها في الفترة الإسلامية على يد الأتراك متأثرين في ذلك بالتحف الإيرانية، وأصبحت من ابرز معالم الفن العثماني، وأطلقوا عليها اسم " SELVI"،[1] ونقلت إلى الجزائر خلال العهد العثماني ويرجع السبب وراء هذه العناية إلى رائحتها الطيبة، مما جعلها أفضل ما يغطى به ساحات القبور، وكذا خضرة أوراقها طوال أيام السنة، وهو اللون الذي يمثل شعار الأسرة النبوية، ومن هنا اتخذها العثمانيون رمزا للخلود والحياة الأبدية.

أما سبب حب الأتراك لهذه الشجرة فيرجع لطولها وقوامها الرشيق وتطلعها نحو السماء، مما أدى بهم إلى تشبيهها بمئذنة المسجد التي ينطلق منها الأذان خمس مرات في اليوم فيوقظ في نفس المسلم الشعور الديني ويذكره بالآخرة.

كما كان لشجرة السرو مكانة كبيرة ودلالات رمزية عند الصوفية، فتغنى بها شعراؤهم، وجعلها الصوفية الذين امتهنوا جميع الحرف في العهد العثماني عنصرا زخرفيا لتزيين محاريب المساجد والتحف الفنية كسجاجيد الصلاة.[2]

برزت هذه الشجرة بقوة في التحف المعدنية والنسيجية إذ رسمت طويلة ونحيلة وهي الميزة التي عرفت بها في الفن الجزائري خلال العهد العثماني،[3] وعلى هذا الشكل تظهر هذه الشجرة بأشكال مختلفة في زخرفة العديد من الأواني النحاسية المصنوعة بمدينة الجزائر والمحفوظة بالمتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية،[4] وكانت أيضا من بين العناصر التي تدخل في مقومات الزخرفة النحاسيات بقسنطينة، فقد رسم الفنان ست شجيرات سرو في كل صينية

[1] سعاد ماهر محمد، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، مصر، 1397هـ/ 1977م، ص 75.

[2] محمود عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، مصر، 1974، ص 31.

[3] شريفة طيان، المرجع السابق، ص 317.

[4] زهرة حداد ومطماطي دليلة، مجموعة نحاسيات المتحف ' المصدر والطابع'، المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية، وزارة الثقافة، ص 9.

جميعها متشابهة وموزعة بتناسق تام مع العناصر الأخرى مع مراعاة التماثل والتكرار. وما يميزها هنا هو التحوير الشديد، حيث يتخلل أبدانها عناصر نباتية بسيقان وفرو ع ملتوية تتخللها مراوح نخيلية. (الشكل رقم 04- الصورة رقم 01، 02)



الشكل رقم04





الشكل رقم 05

ب- شجرة النخيل:

تنوع فن التصوير على التحف النحاسية بقسنطينة ليشمل شجرة النخيل التي تعتبر من بين أهم الأشجار التي تزخر بها الفنون الإسلامية، وهي شجرة مقربة من نفس الفنان المسلم لكونها تمثل رمزا للأصل العربي وتعلقه بالصحراء وهي بمثابة غذاء ودواء ومأوى.

ترمز شجرة النخيل عند اليهود للنصر والنجاح، وترمز عند الأشوريين القدماء للخصوبة، وترمز عند أهل الأندلس للوعة الشوق والحنين للوطن الأم المبعدين عن ديارهم وأوطانه، أما عند الصوفية فهي ترمز للنشاط الروحي.[1]

وكان لهذه الشجرة معنى ديني عند الأتراك، لأنهم يعتبرونها شجرة من أشجار الجنة، فقد ذكرت في القرآن الكريم، قال تعالى: "وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ جَنَّاتٍ مَعْرُوشَاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَاتٍ وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أُكُلُهُ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُوا مِنْ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُوا حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ"[2] فخلدوها على اغلب الأماكن المقدسة، فنجدها على محاريب المساجد وعلى شواهد القبور وسجاجيد الصلاة.[3]

[1] شريفة طيان، المرجع السابق، ص 319.

[2] الآية 141 من سورة الأنعام.

[3] سعاد ماهر، الخزف التركي، القاهرة، 1960، ص 120.

وقد اعتنى الفنان الجزائري برسم شجرة النخيل واتسمت بالتنوع ودقة التنفيذ، غالبا ما تكون محاذية لشجرة السرو في مركزي الجزائر وقسنطينة، وهذا ما لاحظناه من خلال مجموعة المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية،[1] وكذا بعض التحف بمتحف الباردو.[2] وقد رسمت في كل صينية من الصينيتين ثلاث نخلات محوورة تحمل ثمارها. (الشكل رقم 05، الصورة رقم 01، 02)

و يمكن ملاحظة كل من شجرة السرو والنخيل متجاورتين على البلاطات الخزفية بضريح سيدي عبد الرحمن والتي يعود صنعها لتركيا، فرسمت بأسلوب محور تخطيطي يشبه الزخارف التركية على السجاجيد.[3]

2- الزخارف الهندسية:

لم تكن العناصر الزخرفية الهندسية وليدة الفن الإسلامي، بل عُرفت منذ قديم في جميع فنون الحضارات التي سبقت الإسلام، خاصة في الفنون الساسانية والبيزنطية. لكنها لم تحض بمكانة رفيعة وقيمة فنية عالية كما حظيت به في ظل الفنون الإسلامية، ولم يأتي هذا الإبداع من باب الصدفة وإنما تحقق بفضل دراية منفذها بعلم الهندسة العلمية.[4] فقد أصبحت في الكثير من المواضيع العنصر الأساسي في تكوين اللوحات الزخرفية. ويرجع السبب في ذلك إلى موقف رجال الدين من تحريم وكراهية تصوير الكائنات الحية. فانساق الفنان المسلم إلى الأشكال الهندسية وعني بها حتى بلغت مرحلة من التطور والتعقيد وشاع استعمالها على مختلف أنواع التحف الفنية وتزيين المباني، خاصة خلال القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، حيث ظهرت فيها أروع الأشكال الهندسية.[5]

وقد تفوقت بلاد المغرب الإسلامي في استخدام الأشكال الهندسية، خاصة النجمية منها كما توجد أشكال تكرر استخدامها حتى أصبحت تمثل ميزة للأسلوب المغربي والعثماني، فأصبحت ترسم كموضوعات متكاملة ومكتفية بذاتها في عمل إبداعي معقد يجمع بين الفن وعلم الهندسة.

لقد برع الفنان الحاج المجذوب بن شاقر في تزيين أسطح الصينيتين النحاسيتين محل الدراسة، فهي تحوي عددا كبيرا من أشكال الزخارف الهندسية. نقشت في وضعيات مختلفة، إما أن تكون عنصرا من مجموعة عناصر التصميم العام أو تأخذ صورة مستقلة بذاتها، بحيث تكون العنصر الرئيسي، أو مشتركة مع عناصر ثانوية، وأغلب مكونات هذه الأساليب الزخرفية.

[1] حداد زهرة ومطماطي دليلة، المرجع السابق، ص 9.

[2] شريفة طيان/ المرجع السابق، ص 458.

[3] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، الجزائر، 1990، ص 294.

[4] محمد السيد أبو رحاب، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين، ط1، دار القاهرة، 2008، ص 543.

[5] ARSEVEN, CE, Op.cit, p 40.

أ– الخطوط: وهي العنصر الأساسي في تكوين الوحدات الهندسية بمختلف أشكالها، حيث يمكن تشكيلها هندسيا لتعطي شكلا معبرا، فنجدها إما مستقيمة أو متموجة ومنحنية.

ب– الأشكال النجمية:

لاقت الأشكال النجمية على اختلاف أشكالها عناية كبيرة في الحضارات السابقة للإسلام، وهذا لما تحمله من معان أسطورية وقدسية، لا سيما النجوم السداسية المعروفة عند اليهود بخاتم سيدنا سليمان.[1] أما اهتمام العرب برسمها راجع إلى اهتمامهم الزائد بعلم الفلك وحب اكتشاف أسرار النجوم والكواكب، فاحتلت بمختلف أنواعها موقع الصدارة بين الزخارف الهندسية الشائعة في الفن الإسلامي.[2]

تتكون النجمة من شكل السداسي أو من تقاطع مثلثين رأس أحدهم للأعلى ورأس الأخر للأسفل، وقد رسمت هذه النجمة في تحفنا بحجمين مختلفين، إذ نجدها في مركز كل صينية بشكل صغير وبسيط تحيط بمقطع زهرة يزين كل رأس من رؤوسها عنصر نباتي، وتحاط بنجمة سداسية أكبر حجما. (الشكل رقم 06، الصورة 01، 02)

ومن المؤكد أن اختيار الفنان لرسم النجمة السداسية ليس له إلا اعتبارها عنصر زخرفي راق له تمثيله على مصنوعاته، وقد استعملها العديد من الفنانين المسلمين في الجزائر على منتجاتهم الفنية المختلفة بغرض الزخرفة، وهذا ما ينفي الآراء التي ترجع مصدرها في الفنون الجزائرية إلى صناع يهود.[3]



الشكل رقم 06





الشكل رقم 07

[1] شريفة طيان، المرجع السابق، ص 342. وأنظر أيضا: GABUS, j , Au Sahara, arts et symbols, suisse, 1958, p 168.

[2] عفيف البهنسي، " معاني النجوم في الرقش العربي "الفنون الإسلامية، المبادىء والأشكال والمضامين المشتركة، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول أفريل –نيسان1983 ، دار الفكر، دمشق،1989 ، ص 54.

[3] شريفة طيان، المرجع السابق، ص 344.

ج- الضفائر:

وتسمى أيضا الجدائل، عرفت الضفيرة كعنصر زخرفي منذ القديم في العراق ومصر، وكانت مصدر الإيحاء بالنسبة للجدائل الإغريقية والبيزنطية.[1] وانتقلت من الفن الهيلنستي إلى الفن الإسلامي بدمشق في القرن (الثاني لهجري /الثامن الميلادي)، ثم عرفت تطورا كبيرا في ظل الإسلام انتشرت في كل بقاعه، ففي بلاد المغرب أصبحت الضفيرة من بين أهم العناصر الزخرفية الهندسية التي سادت في الفنون المعمارية، خاصة على اللوحات الخزفية التي تغطي الأرضيات والجدران.[2]

و نجد هذا العنصر في أربع أشرطة متباعدة تفصل بينها أشرطة أخرى، (الشكل رقم 07، الصورة 01، 02)

د- المضلعات:

حبب الفنان المسلم استخدام الأشكال المضلعة باختلاف أنواعها السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع، ومال الحرفيون في الجزائر في العهد التركي ثم الفترة الاستعمارية إلى استعمال الأشكال البسيطة منها، تشغل هذه الزخرفة مركز كل من الصينيتين محل الدراسة حيث قام برسم المضلعات من امتداد رؤوس النجمة السداسية المركزية، وهي خمس مضلعات سداسية متفاوتة الأحجام تتلاقى فيما بينها بطريقة التكرار والتداخل، فينتج عن ذلك تكوينا هندسيا بديعا،(الشكل رقم 06، الصورة 01، 02)، وكانت هذه العناصر من الزخارف التي فضلها الأتراك وأطلقوا عليها اسم التوريق الهندسي.[3]

و نجد أن هذه الزخرفة قد وجدت في الجزائر قبل الأتراك حيث دخلت في تكوين العناصر الزخرفية لقطع الزليج التي تزين جدران وأرضيات المباني الزيانية.[4]

3- الزخارف المعمارية:

تعتبر من العناصر الزخرفية التي استمدت أشكالها من العناصر المعمارية الإسلامية التي امتازت بشخصيتها وطابعها المميز الذي تتبينه العين مباشرة، وهذا إما لتخطيطها الإجمالي، أو عناصرها المعمارية، أو لزخرفتها، وهذا ما جعل الفنان يولع بتمثيلها في فنونه الزخرفية. كانت بدايتها منذ العهد الأموي على هيئة عقود مفصصة وشرفات

---

[1] فريد الشافعي، العمارة الإسلامية في مصر الإسلامية، عصر الولاة 21- 358 (639- 969)، مج، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت، ص 217.

[2] عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية (عرب- فرنسي- إنكليزي)، جروس برس، لبنان،1988، ص 258.

[3] ARSEVEN, CE, Op.cit, p 44.

[4] دليلة مطماطي، المرجع السابق، ص 152.

مسننة وانتشر استعمالها عبر كل الفترات الإسلامية، حتى شاعت وبلغت درجة كبيرة من التطور في العهد العثماني وأصبحت عنصرا أساسيا في تزيين سجاجيد الصلاة التي اعتمدت في زخارفها على المحاريب.[1]

و يعد النمط الزخرفي لرسوم العمائر الدينية من الأنماط المميزة للفن العثماني. حيث استخدمت أشكال الجوامع والمآذن والقباب، فقد تفنن صناع المعادن خاصة في نقشها على مساحات الصواني.

أ- المساجد:

تشغل العناصر المعمارية مساحات في كل واحدة من الصينيتين محل دراستنا، ظهرت متناوبة مع أشجار السرو والنخيل، وبرع الفنان في رسمها في وضعية متقابلة ومتناسقة ومتناسبة فيما بينها. ففي الصينية الأولى (الشكل رقم 08، الصورة رقم 01) جاء رسم واجهة المسجد بطابقين شبيه إلى حد كبير بطراز عمارة المساجد التركية، وقد استوحينا هذا من تصميم القباب التي ميزت عمارة المساجد التركية، وذلك لوجود قبة مركزية مستوحاة من مسجد آيا صوفيا، وتحيط بها قباب صغيرة مختلفة الأحجام زينت بجامات تشغلها عناصر نباتية. وترتفع كل قبة على رقبة بها نوافذ.[2] ويشبه إلى حد كبير واجهة جامع السلطان أحمد (1017- 1024/ 1609- م1616) والذي يعرف أيضا باسم الجامع الأزرق بإسطنبول.



الشكل رقم 08

تعلو قباب المسجد أهلة، والتي أصبحت تستعمل في الفترة العثمانية كرمز للإسلام، وترتفع هذه القباب على أعمدة حلزونية، وهذا النوع من الأعمدة ظهر بالجزائر في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي).[3]

---

[1] طيان شريفة، المرجع السابق، ص 377.

[2] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، القاهرة، 1969، ص 226.

[3] RICARD, P, Pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du nord et en Espagne, paris, 1924, p 117.

ويتوسط المسجد مدخل وعلى جانبيه مئذنة أسطوانية الشكل، هي ذات تأثير عثماني وبها شرفاتان، ونجد في قمتها هلال، وتحلي هذه المئذنة عناصر نباتية عبارة عن أغصان تتخللها أنصاف مراوح نخيلية (الشكل 09، الصورة 01) وقد شغف الفنان هنا بالتناظر وملأ الفراغ فكرر رسم موضوعه الزخرفي ثلاث مرات على طول الشريط الأوسط للصينية.



الشكل رقم 09



الشكل رقم 10

أما الصينية الثانية فهي تحمل تقريبا نفس رسم واجهة المسجد الأول مع بعض الاختلافات فهو ذو قبة مركزية وقبتين فقط صغيرتين جانبيتين، ويخلو من الزخارف النباتية والمآذن مشابهة لمآذن المسجد الأول، إلا أنها تحتوي على شرفة واحدة على عكس الأولى التي تحمل شرفتين.(الشكل رقم 10، الصورة 10)، وقد وصلنا نموذج معماري مشابه لهاته المساجد المرسومة على صواني قسنطينة، وذلك على سطح صينية من الصواني الأحمر محفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة، يحمل (رقم الجرد II.Mi.048)، يعود تاريخ صنعه الفترة العثمانية بمدينة الجزائر، زين تقريبا بنفس نسق النجمة السداسية بالمركز ثم تحيط بها أشرطة توزع داخلها عناصر الزخرفة، وبالشريط الأوسط والأوسع رسم به أربع مناظر لمسجد تشبه في شكلها العام للمساجد العثمانية، تفصل بينها شجرتا السرو تتوسطهما بالتناوب مزهرية وتظهر في المؤخرة مئذنتان قلميتان.[1]

ب- الأضرحة:

نجد بجانب المساجد المذكورة عمارتين متشابهتين، ما عدا اختلاف بسيط من حيث شكل القبة والمدخل وو أغلب الظن أنها أضرحة، وهذا لشكل المبنى الصغير، ووجوده قريبا من المسجد مما يوحي أنه ليس بمدرسة لصغره.

[1] أيت سعيد نبيلة، التحف المعدنية العثمانية المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008- 2009، لوحة 111، ص 275.

يتكون هذا المبنى من مبنيين مربعي الشكل تعلوهما قبتان، ويتوسطهما باب تظهر من ورائه شجرة نخيل، وعلى جانبي الضريح شجرة سرو. (الشكل رقم 11، الصورة رقم 01)، ظهر هذا النوع من الأضرحة في عهد السلاجقة بخرسان، ثم انتشر إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي.(1)



الشكل رقم 11

الخاتمة:

من خلال دراستنا للتحف النموذجية أدركنا درجة الرقي والحرفية التي وصل إليها الفنان بمدينة قسنطينة، وكيفية قدرته على توظيف عناصره، إذ تعد عملية تصميم التحف المعدنية عملية معقدة فنيا، وهذا ما يتطلب من الفنان أن يكو ن ماهرا دقيقا في اختيار وتنفيذ التصميم الزخرفي المناسب الذي ينسجم مع تصميم هيكل التحفة الفنية والأقسام المكونة لها.

- شغلت الزخارف المعمارية الحيز الأكبر من مساحة التحف المعدنية مما شكل لوحة فنية متكاملة مع التكوينات الزخرفية الأخرى (النباتية والهندسية)، وهذا ربما يفسر هروب الفنان من التجسيد. وهذا تأثر واضح بالفكر العقائدي عند الفنان المسلم في الإمبراطورية العثمانية مع استخدام الرمزية والتحوير.

- لقد كان للوجود العثماني في الجزائر من جهة والهجرات الأندلسية من جهة ثانية أثرهما الواضح في نقل الأساليب الفنية الوافدة، إضافة إلى التأثيرات الأوربية التي وجدت نتيجة العلاقات التجارية بين والتأثر بها الجزائر والدول الأوربية.

- تميزت مدينة قسنطينة باستعمال أسلوب زخرفي خاص وهو رسم الأشكال الزخرفية داخل أشرطة. وكذا تميزها بصنع قطارات الورد للاحتفاظ به أكبر مدة زمنية ممكنة.

(1) عبد الجواد توفيق أحمد، تاريخ العمارة، ج 2، 1969، ص 327.

– أوضحت الدراسة تأثر التحف المعدنية بقسنطينة إبان الفترة العثمانية ببعض الأساليب التركية الوافدة، وقد كان لعشق الأتراك لبعض أنواع الأشجار التي مجدوها وجعلوا لها مكانه خاصة في تصاويرهم مثل شجرة السرو التي رمزت للخلود والحياة والنخيل رمز الثبات والشموخ والبركة، والتي تواصلت حتى خلال الفترة الاستعمارية.

– تميزت مدينة قسنطينة باحتضانها لجملة من الحرف والصنائع التي جعلت منها حاضرة متفردة، بفضل موقعها الجغرافي الذي جعلها لفترات متعاقبة من الزمن قبلة للتجارة ومفترق الطرق لانتشار الفنون القادمة من كل أنحاء العالم، فقد كانت قسنطينة تحتل في العهد العثماني المركز الثاني في صناعة النحاس بعد الجزائر.

– إن فنون الصناعات المعدنية بالجزائر هي عبارة مزيج تكون عبر عدة مراحل من الزمن، جاء نتيجة الظروف التي عرفتها البلاد عبر الفترات الإسلامية، وما انجر عنها من تأثيرات خلقت بمرور الزمن فنا جزائريا مميزا عن باقي الفنون الأخرى، وتواصل حتى الفترة الاستعمارية للبلاد أين أصبح أغلبها عبارة عن أدوات منزلية ذات الاستعمال اليومي خالية من الزخرفة حتى تلاشى نهائيا.

– لقد حافظ بعض الحرفيين بمدينة قسنطينة رغم الركود والتراجع الملحوظين اللذين تسببا في تدمير الصناعات التقليدية بصفة عامة، بسبب غزو المنتجات التونسية والأوربية من جهة، وقوانين الإدارة الفرنسية الرامية إلى فك كل جمعيات ونقابات الحرفيين.

المراجع:

– أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، مصر، 1969.

– بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، 1952.

– خالد خليل محمود الأعظمي، الزخارف الجدارية في أثار بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب الفنية، دار الراشد للنشر، العراق، 1424 هـ/ 1980م

– سعاد ماهر محمد، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، مصر، 1397هـ/ 1977م.

– عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية (عرب– فرنسي– إنكليزي)، جروس برس، لبنان، 1988.

– عبد الجواد توفيق أحمد، تاريخ العمارة، ج 2، 1969.

– عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، الجزائر، 1990.

- عبد العزيز محمود لعرج، جمالية الفن الإسلامي في المنشآت المرينية بتلمسان 669--869 هـ / 1269-1465م، دراسة أثرية فنية جمالية، ط1،مخبر البناء الحضاري للمغرب الأوسط معهد الآثار ،جامعة الجزائر،2007م.
- عفيف البهنسي، " معاني النجوم في الرقش العربي "الفنون الإسلامية، المبادىء والأشكال والمضامين المشترك، أعمال الندوة العالمية المنعقدة في استانبول أفريل -نيسان1983 ، دار الفكر، دمشق،1989 .
- فريد الشافعي، العمارة الإسلامية في مصر الإسلامية، عصر الولاة 21- 358 (639- 969)، مج، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت.
- محمد السيد أبو رحاب، العمائر الدينية والجنائزية بالمغرب في عصر الأشراف السعديين، ط1، دار القاهرة، 2008.
- محمد الشابي، أضواء على الآثار الإسلامية، تونس، 1966.
- محمود عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، مصر، 1974.
- منير كيال، فنون وصناعات دمشقية.
- زهرة حداد ومطماطي دليلة، مجموعة نحاسيات المتحف ' المصدر والطابع'، المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية، وزارة الثقافة.

المراجع بالفرنسية:

- AMRI, D, Quelques aspects de l’artisanat et du commerce de l’industrie à Constantine, mémoire pour le diplôme de géographie, option cartographie, 1976.
- ARSEVEN, CE, Les arts décoratifs Turcs, Istanbul, s.d.
- EUDEL PAUL, Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du nord, Paris, 1906.
- GABUS, j, Au Sahara, arts et symboles, suisse, 1958.
- GSELL, S, Les industries indigènes en Algérie, Alger, 1903.
- HADDAD ZOHRA, Biographie d’un maitre Artisan, Métiers et Traditions, mnatp, ministre de la Culture.

- MARCAIS, G, L'art en Algérie, Alger, 1906.
- RICARD, P, Pour comprendre l'art musulman dans l'Afrique du Nord et en Espagne, paris, 1924.
- VACHON, M, Industrie d'art indigène en Algérie, Alger, 1902 .

الرسائل الجامعية:

- أيت سعيد نبيلة، التحف المعدنية العثمانية المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الإسلامية، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008- 2009.
- شريفة طيان، الفنون التطبيقية الجزائرية في العهد العثماني ن دراسة أثرية فنية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار الإسلامية، الجزء الأول السنة الجامعية 2007 -2008م.

المقالات:

- خولة نواري، نظرة حول المجتمع الحرفي والصناعي بمدينة قسنطينة في العهد العثماني مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية، مج 2، ع 1، 2019، صص 276- 294.
- خولة نواري، الحرف والصناعات في أسواق قسنطينة من خلال مخطوط دفتر أحباسها (القرن 10-11هـ / 16- 17 م)، مجلة روافد، مج 03، ع 01، جوان 2019، ص ص 39- 55.

سيميولجية التصاميم الزخرفية المجسدة على بعض الزرابي المحفوظة بالمتحف العمومي الوطني "سيرتا" بقسنطينة

نادية بوكرسي[1]

مقدمة

لقد اهتم الدارسون والباحثون في الفنون التطبيقية بمنطقة قسنطينة بجوانب عدة في هذه الفنون، ومن بين ما اهتموا بدراسته والبحث فيه التصاميم الزخرفية المجسدة عليها، كتلك التي جسدت على المصنوعات النسيجية، إذ قُدّم بشأنها العديد من الدراسات والأبحاث التي تناولت مختلف الزخارف بأشكالها المتعددة، وأدوات وأساليب تنفيذها المتنوعة، غير أن هذه الدراسات والأبحاث لم تبحث في مضمون الزخارف أو دلالاتها، ولذلك جاءت هذه الورقة البحثية كمحاولة لتقديم قراءة سميولوجية لبعض التصاميم الزخرفية المجسدة على المنسوجات، بمعنى البحث في مضامينها وإيحاءاتها، وهذا من خلال اختيار نماذج من التصاميم المجسدة على بعض الزرابي المحفوظة في المتحف الوطني العمومي «سيرتا».

انطلاقا مما سبق ذكره فإن الإشكالية التي تطرحها هذه الدراسة هي: ما هي الرسائل والدلالات التي تحملها التصاميم الزخرفية المنفذة على الزرابي المصنوعة بمنطقة قسنطينة، على ضوء نماذج محفوظة بالمتحف العمومي الوطني «سيرتا»؟

وقبل قراءة ما وراء التصاميم الزخرفية موضوع الدراسة من مضامين تتعدى جمالها الظاهري، ينبغي أولا تحديد مصطلحات الدراسة.

أولا: تحديد مصطلحات الدراسة

1. السيميولوجيا

السيميولوجيا لغة هي كلمة مشتقة من اللفظ الإغريقي "Semêion" بمعنى الإشارة أو العلامة، والسيميولوجيا «Sémiologie» بالفرنسية مرادفة لكلمة «سيمياء» في اللغة العربية وهي تعني العلامة أو الآية، وهذا المصطلح ضارب في الأصل العربي[2].

[1] بوكرسي نادية، مخبر تاريخ تراث ومجتمع، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة 2 nadia.boukersi@univ-constantine2.dz

[2] بلقاسم دفة، «علم السيمياء في التراث العربي»، في **مجلة التراث العربي**، العدد 91، دمشق، 2003، ص ص. 69- 70.

أما اصطلاحا فهي علم العلامات أو علم الدلالة، ويُعزى نشوء هذا العلم إلى العالم فرديناند دي سوسير(Ferdinand de Saussure) (1857 – 1913)، الذي عرّف السيميولوجيا بأنها العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية[1]، ولم يصبح هذا العلم علما قائما بذاته إلا مع الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس Ch. S Peirce (1839- 1914)، والسيميولوجيا وفقا لرؤيته هي علم الإشارة وهو يضم جميع العلوم الإنسانية والطبيعية[2]، غير أن السيميولوجيا لم تصبح منهجا في التحليل وحقلا من حقول المعرفة الانسانية إلا مع رولان بارث(1915- 1980)Roland Barth [3]، وإن كانت تستند سيميولوجيته إلى أفكار دي سوسير فيما يتعلق بمجموعة من الثنائيات: اللغة/ الكلام، الدال/ المدلول[4].

2. الزرابي

هي التسمية التي أطلقت على السجاد المصنوع من الصوف عموما، الذي استعمل في تزيين الجدران أو فرش الأرضيات، وتتطلب صناعة هذا النوع من النسيج شدّ الخيوط بإحكام ودقة كبيرة. وهذا المنسوج هو تراث إسلامي بامتياز، بدأ ازدهاره منذ القرن الثالث عشر الميلادي(13م) بفضل الحضارة الإسلامية، والحضور الفني الواسع للزخرفة الاسلامية التي طغت على رسوم السجاد بدءا من ذاك القرن[5].

3. التصميم الزخرفي

التصميم هو عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الانتظام والتوازن الدقيق، من أجل التعبير عن الأفكار جماليا ووظيفيا[6]، ويُعرّف التصميم أيضا بأنه العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما، وإنشائه بطريقة مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية وتجلب الفرح والسرور إلى النفس أيضا، ويعتبر ذلك إشباع لحاجة الإنسان نفعيا وجماليا في وقت واحد[7].

أما الزخرفة فهي العلم الذي يبحث في فلسفة التجريد، والنسب، والتناسب، والتكوين، والفراغ، والكتلة، واللّون، والخط، وهي إما وحدات هندسية أو وحدات طبيعية (نباتية وآدمية وحيوانية) حورت عن الطبيعة إلى أشكالها

---

[1] برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، ط2: أفريقيا الشرق، بيروت، 2000، ص.38.

[2] بلقاسم دفة، المرجع السابق، ص.70.

[3] محمد البوعزيزي، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010، ص.21.

[4] وائل بركات، «السيميولوجيا بقراءة رولان بارث» في **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 18 العدد 02، 2002، ص.55.

[5] هايل البيطار، «من التراث الاسلامي دلالات الزخارف والنقوش في السجاد اليدوي المعقود»، في **مجلة الثقافة الشعبية**، البحرين، العدد 42، 2018، ص. 190.

[6] إياد حسين الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2003، ص.11.

[7] سوزان علي عبدالحميد، التصميم الزخرفي لفن التطريز، الفيوم، مطبعة المصري، الفيوم، مصر، 2010، ص.ص. 8- 9.

التجريدية، وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعت لها القواعد والأصول[1]، كما عُرّفت بأنها إنشاء وحدة زخرفية محددة وتكرارها بشكل منظم على المساحة المخصصة لها، وتوظيف هذه المفردة في عملية ملأ الفضاءات ضمن نظام من العلاقات الشكلية المستندة إلى الأسس التطبيقية، للحصول على بنية تصميمية زخرفية تحقق أهدافا جمالية ووظيفية وتعبيرية[2].

وبهذا فإن الزخرفة تقتصر على الأنشطة التي تهتم بالجوانب التجميلية فقط، بينما يكون التصميم أكثر دلالة وارتباطا بالإنتاج الإنساني النفعي والجمالي، لأن التصميم لا يحقق جانبا واحدا فقط ماديا كان أو معنويا، فالجانبان مرتبطان ارتباطا وثيقا ولا يمكن الفصل بينهما، غير أنه تختلف نسبة وجود كل جانب في التصميم حيث يمكن أن يطغى الجانب المادي على الجانب الجمالي أو العكس، ولكن لا يمكن للتصميم أن يخلو تماما من أي جانب منهما، وبذلك فهو يتضمن الجانبان معا[3]، ومنه فإن التصميم الزخرفي هو الابتكار والابداع التشكيلي لإنتاج أعمال جميلة ممتعة ولها نفع[4].

4. متحف سيرتا

تعود فكرة إنشاء متحف سيرتا إلى جمعية الآثار لمدينة قسنطينة التي تأسست سنة 1852، نظرا لازدياد عدد المكتشفات الأثرية التي لم يعد يسعها المكان الذي كانت تحفظ فيه، وفي 15 أفريل 1931 فتح المتحف أبوابه للزوار، وسمي آنذاك بمتحف "غوستاف مارسيي"، نسبة إلى رئيس هذه الجمعية، أما تسمية "سيرتا" وهي التسمية القديمة لمدينة قسنطينة فقد أطلقت على المتحف في 5 جويلية 1975، ثم رُقي المتحف إلى مصاف المتاحف الوطنية عام 1986 فأصبح يحمل تسمية " المتحف الوطني سيرتا"، ويحمل المتحف حاليا تسمية" المتحف الوطني العمومي سيرتا".

[1] محمد عبد الله الدرايسة، محمد عبد الهادي عدلي، الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص.13.

[2] شهريار عبد القادر محمود، «استلهام الجمالية التطبيقية للعناصر الزخرفية الاسلامية من القصر العباسي»، في **مجلة العلوم الإنسانية**، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، المجلد 16، العدد 05، 2015، ص.310.

[3] سوزان عبد الحميد، المرجع السابق، ص.11.

[4] سهيلة أحمد شاهين، «القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية بالمسجد الأقصى كمدخل لاستحداث تصاميم زخرفية معاصرة»، في **مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية**، الجمعية العربية للحضارة والفنون الاسلامية، القاهرة، المجلد 01، العدد 01، 2016، ص.267.

ثانيا: القراءة الوصفية للتصاميم الزخرفية

تتضمن القراءة الوصفية للتصاميم الزخرفية الجوانب التقنية، والشكلية، والقراءة الأولية وه ما يعرف بالمستوى التعييني، وهو المستوى الذي يتم فيه معاينة عناصر العمل الفني بإعطائه معناه الأولي البسيط، حتى يتم التمكن في مرحلة لاحقة من الإسقاط الحسن للمعاني الضمنية، وهو منهج بارث في التحيل السيميولوجي للعمل الفني والذي اعتمدناه في قراءة التصاميم الزخرفية موضوع الدراسة.

1. التصميم الزخرفي الأول

التصميم الزخرفي الأول مجسد على زربية مستطيلة الشكل، تعود إلى القرن العشرين (20م)، ومقاساتها: 158سم×78 سم، وقد شغل وسط الزربية بشكل سداسي الأضلاع، صُمّم بخطوط مستقيمة مضاعفة من الأعلى والأسفل، وخطوط منكسرة ومضاعفة أيضا على الجانبين، حيث ينبعث من رؤوس هذه الأخيرة نحو الداخل أشكالا شبيهة بالأهلة، وزين وسط الشكل السداسي الأضلاع بأربعة أزهار بيضاء متعددة البتلات، متصلة مع بعضها بواسطة فروع نباتية، تتصل زهرتان منهما بشكلين يشبهان شكل المعين عن طريق صف من المثلثات الصغيرة المتعاكسة، وقد جسدت هذه الزخارف على أرضية حمراء، كما يحيط بهذا الشكل صفوف من أزهار القرنفل ملونة بالأحمر، والأصفر، والأخضر، والتي اعتمد في تجسيدها من الأسفل نحو الأعلى على التكرار المتعاكس، ويحيط بجميع هذه الزخارف إطار من المثلثات، يعلوها شريط من الخطوط المتموجة الملونة بالأسود، تقطعها مستطيلات صغيرة لوّنت بالأحمر ويعلو الشريط صف آخر من المثلثات الصغيرة الحجم.

6TP رقم الجرد: 716



2. التصميم الزخرفي الثاني

6TPرقم الجرد: 709



هذا التصميم مجسد على زربية مستطيلة الشكل، تعود إلى القرن العشرين(20م)، ومقاساتها: 278سم×145 سم، ارتكز التصميم على مجموعة من الزخارف النباتية والهندسية، حيث يتوسط الزربية مُعيّن صغير ملوّن بالأحمر الفاتح ويضم بداخله معيّنا آخر، وينمو من المعينين مجموعة من الأزهار المختلفة الأشكال، أبرزها زهرة القرنفل ذات اللون الفيروزي، وقد نفذت هذه الزخرفة داخل شكل سداسي الأضلاع ملون بالأبيض، وقد صُمم بخطوط مستقيمة مضاعفة، وينبعث من الخطوط الجانبية الأربعة أشكال حلزونية من داخل وخارج هذا الشكل الذي ينمو من رأسي جانبيه زهرتي قرنفل، وقد جُسّد الشكل السداسي الأضلاع داخل مستطيل تنمو من زواياه الأربعة أزهار القرنفل، ويلفُّ هذا المستطيل زخارف قوامها فروع نباتية متموجة تنبعث منها أزهار القرنفل ذات اللون الفيروزي.

3. التصميم الزخرفي الثالث

التصميم الزخرفي مجسد على زربية مستطيلة الشكل، تعود إلى القرن العشرين (20م)، ومقاساتها:

6TPرقم الجرد: 703

332سم×205 سم، وهذا التصميم الزخرفي يظهر لمن يشاهده أول وهلة، سيادة شكل سداسي الأضلاع ذو لون أحمر على باقي الزخارف، ويميل هذا المضلع إلى شكل المعين، ويحتوي هو الآخر على معين صغير يحتل وسطه ويقطعه خطان يأخذان شكل السنبلة، وينبعث من جوانب هذا المعين الصغير أزهار الأقحوان وأزهار شبيهة بأزهار اللالة، ويحيط بالمعين الكبير

من كافة الجوانب مربعات متعددة الألوان نفذت بشكل متناوب، يقطعها خطان زينت نقطة تقاطعهما بزهرة متعددة البتلات.

4. التصميم الزخرفي الرابع


TP6رقم الجرد: 694

التصميم الزخرفي الرابع مجسد على زربية مستطيلة الشكل، تعود إلى القرن العشرين (20م)، ومقاساتها: 3 م×2.10 م، وقوام هذا التصميم مجموعة من الزخارف الهندسية، تمثلت في عناصر هندسية ثمانية الشكل منفذة داخل مستطيل، ويقسم كل شكل مثمن صفين من المعينات الصغيرة ذات اللون الأزرق الداكن، بحيث تتجاوز صفوف هذه المعينات حدود المتمن أفقيا، وتحف المستطيل مجموعة من المثلثات المتراصة إلى بعضها البعض، بحيث يضم كل مثلث زهرة متعددة البتلات ملونة باللون البني، أما وسطها فهو أبيض اللون، وتنبعث من رؤوس هذه المثلثات، رؤوس سهام بداخلها هي الأخرى أزهار بنفس مواصفات الأزهار الأول.

5. التصميم الزخرفي الخامس


TP6رقم الجرد: 721

التصميم الزخرفي الخامس مجسد على زربية مستطيلة الشكل، تعود إلى القرن العشرين (20م)، ومقاساتها: 140سم× 70 سم، وأساس هذا التصميم هو الزخارف الهندسية المتمثلة في معينات تشكلت نتيجة تقاطع مجموعة من الخطوط الملونة بالأبيض، وعند تماس رؤوس المعينات طوليا تتشكل معينات

أخرى ملونة باللون الأحمر الداكن، كما زينت بعض زوايا المعينات بنقاط ملونة بالأحمر الداكن أيضا، وقد نفذت الزخارف على أرضية بنية.

6. التصميم الزخرفي السادس

التصميم الزخرفي مجسد على زربية مستطيلة الشكل ()، تعود إلى القرن العشرين (20م)، ومقاساتها: 294سم×224 سم، يرتكز هذا التصميم الزخرفي على زخارف نباتية وهندسية، تتمثل النباتية في مجموعة من الأزهار التي تملأ كافة مساحة الزربية، لونت هذه الأزهار باللونين الأبيض والأحمر، ونفذت على أرضية زرقاء، أما الزخارف الهندسية فهي تتمثل في خطوط متموجة تتخللها خطوط صغيرة جسدت ضمن شريط يحيط بالزخارف الزهرية..



ثالثا: القراءة التضمينية للتصاميم الزخرفية

1. التصاميم الزخرفية النباتية

التصاميم الزخرفية النباتية هي تلك التصاميم التي تعتمد في تشكيلها على العناصر النباتية من أزهار، وأوراق، وأشجار، وأغصان، وفروع، وفيما يخص التصاميم الزخرفية المدروسة فإن أهم العناصر النباتية الموظفة فيها هي:

1.1. الأزهار

لقد كان النصيب الأكبر ضمن هذه التصاميم للزخارف الزهرية، مما يوحي بمكانة الأزهار في المجتمع الجزائري وبأهميتها للمزخرف في تلك الفترة، ولا يختلف اثنان في أن الأزهار لها المكانة الخاصة في كل المجتمعات قديما وحديثا، فالزهور مفتاح القلب وبوابة السعادة، وهبة الله لعباده ليتفكروا في خلقه، ويشكروا صنيعه، وما من شيء جامع لتلك الكلمة من أطرافها كالورد والأزهار، التي جعلت من نفسها رسول محبة بين الناس، في حالتي الفرح والحزن، هذه الأزهار التي اتخذت بعض شعوب المعمورة شعارا لها[1].

[1] حازم عوض، عالم الزهور... لغة واحدة لكل البشر، وكالة الصحافة العربية" ناشرون"، مصر،2017، ص.09.

وقد تبين من القراءة الأولية للزخارف الزهرية أن أزهار اللالة، والقرنفل، والأقحوان، هي الأزهار التي جسدت بدرجة كبيرة، ففيما يخص زهرتي اللالة والقرنفل فهي من الأزهار التي نفذت بقوة على المنسوجات الجزائرية وعلى غيرها من الفنون التطبيقية الأخرى خلال العهد العثماني، ثم استمرت نفس التقاليد في الزخرفة بعد هذه الفترة، والأكيد أن هاتين الزهرين حملتا نفس المضامين في الفترات اللاحقة، فزهرة اللالة زهرة مقدسة لارتباطها باسم الجلالة "الله"، وزهرة القرنفل عند البعض هي رمز للسعادة والحكمة والمعرفة[1].

2.1. الأغصان والفروع النباتية

الأغصان التي تتكون من خطوط دقيقة ومتفرعة ومنحنية ينتج عنها إحساس بالمرونة والحركة، إذ تتنوع حركاتها واستدارتها حسب توزيعها على المساحة التي تحويها، كأن تكون حلزونية أو متموجة أو دورانية معكوسة أو انتشارية، تتحرك بخط متموج يلتف بانتظام، وينطوي دورها على الوصل بين العناصر الزهرية والأوراق المختلفة[2]. كانت هذه الأغصان والفروع النباتية –إضافة إلى الأزهار–أهم العناصر النباتية الموظفة في التصاميم الزخرفية النباتية المدروسة، وقد جسدت هذه العناصر النباتية بخطوط بسيطة لكنها توحي بفكرة النمو المستمر، إذ لا تُعرف حدودها ونهاياتها[3]، وهي بتكرارها توحي باللانهائية وبالمطلق.

2. التصاميم الزخرفية الهندسية

ترتكز التصاميم الزخرفية المدروسة على تشكيلات هندسية بسيطة، لكنها ذات مضامين عميقة، وهي:

1.2. الخطوط

جسدت بأشكال مختلفة، ورغم بساطة تشكيلها فالأكيد أن لكل نوع منها مدلول خاص، فالخط الرأسي يدل على الشموخ، والخط الأفقي يوحي بالوقار، والاستقرار، والهدوء، والخط المنحني يدل على الانتقال الايقاعي[4]، ويوحي الخطُّ المستقيم بالرسوخ والثبات، ويدل الخطُّ اللين المنحني على النعومة والرقَّة والليونة، ويعكس الحالة النفسيَّة لفنانٍ مرهفٍ، يستخدمها لدى تطرّقه إلى مواضيع متعلِّقة بالأنوثة والحب والرومانسيَّة والرخاء، بينما إذا اجتمعت الخطوط العمودية مع الأفقية ففي ذلك إيحاء بالنشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية مع المائلة دلّت على

[1] هند علي سعيد، الزخارف النباتية المطرزة على المناديل والمناشف العثمانية المحفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن خلال القرنين (12-13 هـ/ 18-19م)، دراسة أثرية فنية، في **مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة زيان عاشور، الجلفة،، 2016، العدد 23، ص.110.

[2] بسام صعب حمد، التنوعات المظهرية في بنية الزخارف النباتية الزهرية، **في مجلة الأكاديمي**، جامعة بغداد، العدد 63، 2012، ص. 222.

[3] حيدر فرحان الصبيحاوي، «رمزية الفن الإسلامي»، في **مجلة دراسات في التاريخ والآثار**، جامعة بغداد، العدد 67، 2017، ص. 358.

[4] محمد عبد الله الدرايسة، محمد عبد الهادي عدلي، المرجع السابق، ص.35.

الحياة والحركة والتنوع، أما الخطُّ المنكسر فيعبر عن الحزم، والقسوة، والشدَّة، ويُستخدَم في مواضيع متعلِّقة بالصرامة الصارخة، والتمرِّد، والثورة [1].

ولعلّ هذا المدلول هو ما أراد أن يعبر عنه المصمم الجزائري عندما أكثر من تجسيد الخطوط المنكسرة ضمن التصاميم الزخرفية المجسدة على الزرابي، والتي اشتهرت بصناعتها المناطق ذات التضاريس الجبلية.

2.2. المثلث

للمثلث مدلولات مختلفة، فهو ذو مدلول مقدس، وإذا رسم ورأسه إلى أعلى يرمز إلى السماء، أما إذا رسم ورأسه إلى أسفل فيمثل الأرض، ويقال إنه يمنع الحسد إذا كان في صورة حجاب[2]، فهو عند المسلمين درء للعين الحاسدة ولهذا الغرض كانت النساء تضعه كحجب في أطواقهن ومناديلهن جنبا إلى جنب مع حليهن[3]، ويرى فيه البعض أنه رمز للتكامل والانسجام والتوازن[4]، ربما ذلك ما دعا إلى تشكيل الأبازيم التي تزينت بها المرأة الجزائرية على شكل مثلثات، وإلى تجسيده من طرف منفذ التصاميم الزخرفية موضوع الدراسة.

3.2.المربع

للمربع مدلولات متعددة، فهو يملك ميزات استقراريه وتكاملية كون أضلاعه متساوية وهي من ذات النوع من الخطوط، حيث يتكون المربع من أربع خطوط مستقيمة، وجميع زواياه قائمة ومتساوية، هذه الصفات تلازم المربع وتجعل العين تستريح لهذا الشكل ذو الحركة المتزنة ذات التزامن والنمط الواحد[5].

يرمز المربع إلى الثبات والكمال، كما يعبر عن الجهات الأصلية الأربع أو العناصر الطبيعية الأربع[6]، متمثلة في الماء، والهواء، والنار، والتراب، كما يحيل تتبع العلامة المربعة على أشياء كثيرة من بينها الرغبة في الامتداد الجغرافي والتطلع لمستقبل مزهر يملأه النظام والانتظام[7].

---

[1] بن عدة حاج محمد، عمارة كحلي، الجماليات البصرية في العروض الفنية المتحفية، في **مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، العدد21،، 2019، ص.218.

[2] ثريا نصر، الصميم الزخرفي في الملابس والمفروشات، عالم الكتب، القاهرة، 2002، ص. 52.

[3] ا هايل البيطار، المرجع السابق، ص. 194.

[4] إبراهيم أحمد العطار، الجانب الرياضي في الفن الإسلامي كوسيلة لإثراء الإبداع في التصوير، رسالة ماجستير في التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 2004، ص ص. 76- 77.

[5] محمد عبد الله الدرايسة، محمد عبد الهادي عدلي، المرجع السابق، ص. 148.

[6] ياسين عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في. ميتافيزيقا. الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006، ص. 111.

[7] محمد قروق كركيش، دلالات الاشكال الرمزية في البساط الامازيغي: حضور وغياب،2014، تاريخ الاطلاع: 12/04/ 2021.
https://ta9afia.blogspot.com/2014/01/v-behaviorurldefaultvmlo.html

قد يعتقد البعض أن شكل المربع داخل مساحات الزربية وضع اعتباطا أو لملأ جوانب معينة فقط، لكن التحليل العميق يفيد أن المربع يضمر دلالات سيميولوجية عميقة، أولها أنه سر للنظام ودليل على الأرض، لذلك فإن مساحات الزربية الأصيلة يجعلها المربع تابعة للنظام ومنتمية إلى ثقافة الوحدة، وإن المربع بشكل آخر مبني بصفة أساسية على الازدواجية والالتقاء المتواجد بين الجنسين، إنه تعبير عن شكل من أشكال سحر الخصوبة الكونية، هو يشمل أيضا الطبيعة بأسرها[1].

وإن المرأة التي تبدع في تصميم المربع على زرابيها، هي تعكس مراحل حياتها كفتاة لم تتزوج بعد، أو كامرأة حديثة العهد بالزواج، إن التربيع في دلالاته العميقة داخل الزربية يوحي تماما بأن من جسده لم يدخل بعد مرحلة الزواج، فإنه ينتقل بين عدة أنظمة وحمولات، كما أن الجسد كيان رمزي يعمل على اختراق وضعه الهامشي بتمديد مجاله الرمزي والبلاغي، حيث يمكن اعتبار الزربية والنسيج امتداد للسند الجسدي وفضاء آخر لاشتغال الدليل ضمن حركة المغايرة وحديث اللاوعي، ومن ثم تكون سلسلة المربعات المتقابلة مساحة رمزية يعبر فيها الجسد عن رمزيته، ويترجم صوته ورغباته عبر مختلف الأنظمة الدلالية التي تؤرخ لوضعه الهامشي، وما يحيل عليه من أشكال القمع أو الإخفاق أو المتعة أو الصراع[2]، هذه المضامين قد تكون تعبيرا صادقا عن أحاسيس ومشاعر المصمّم الذي جسد التصاميم الزخرفية المدروسة، والذي قد يكون امرأة في الغالب لأن المتعارف عليه أن نسيج الزرابي من صميم الأعمال اليومية للفتاة قبل زواجها.

4.2. المعينات

كانت المعينات من أبرز التشكيلات الهندسية التي جسدت على التصاميم الزخرفية المدروسة، ويرى بعض الدارسين في مجال الزخرفة الإسلامية أن المعين رمز الأنوثة[3]، أما البعض الآخر فيعتبرها زخرفة بربرية وأنها أكثر زخارفهم الهندسية انتشارا، حيث كانت أشكال المعينات أو المربعات المتجاورة ترمز في معتقداتهم إلى عدد كبير من العيون اليقظة والحذرة التي يسمونها عيون الحجل، ومن بلاد المغرب انتشر تأثيرها وانبعاثها على أيدي البربر أنفسهم شرقا وغربا[4]، والفن البربري معروف بالزخارف الهندسية، أهمها زخرفة المعينات التي زين بها منتجاته الفخارية قديما وحديثا، إذ يمكن التمييز بسهولة بين الفخار البربري القديم وبين مثيلاته من فخار الحضارات الأخرى عن طريق هذا النوع من الزخارف، والزخارف الهندسية لاسيما المعينات هي سمات وملامح الصناعات التقليدية المعروفة في المناطق الأمازيغية في الجزائر إلى غاية اليوم، وما هي إلا تعبير عن تمسك المزخرف الجزائري بثقافته المحلية وبميراث

[1] المرجع نفسه.

[2] المرجع نفسه.

[3] هايل البيطار، المرجع السابق، ص.194.

[4] ياسين عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص. 851.

أجداده القدامى، والأكيد أن توظيف المعين في التصاميم الزخرفية المدروسة يوحي بأن المصمم يرغب من خلال توظيف هذا الشكل إلى توخي الحذر ودفع الشرور.

3. التصاميم الزخرفية اللونية

ارتبطت الألوان بنزعات فكرية وعقائدية منها ما كان ذو أصول دينية ومنها ما كان شعبياً متوارثاً[1]، وبهذا المفهوم يمكن شرح مضامين الألوان التي وظفها المصمم في التصاميم الزخرفية المدروسة، ونذكر منها:

1.3. اللون الأحمر

يتميز اللون الأحمر بقدرته على جذب الانتباه لجرأته وسخونته وإثارته إلى جانب أنه يحمل صفات النار الحارقة ولكن بشكل معنوي كالغضب والخطر[2]، وهو في الثقافة الأمازيغية دليل على القوة والحيوية.

2.3. اللون الأزرق

يبعث هذا اللون على الشعور بالراحة والاسترخاء، يضفي حالة من الهدوء النفسي لأنه لون السلام والنقاء والصفاء والانسجام وهو من الألوان المريحة للمرء حيث تبعده عن التوتر أو العصبية لما تصيره في النفس من إحساس بالهدوء، والثبات، والراحة، والفرح، والتوازن، والتأمل، والانسجام، والأزرق لون بارد وعميق، فالسماء والبحر زرقاوان ومن ينغمس فيهما يضيع في اللانهائية لأن عمقهما لا حدود له[3].

3.3. اللون الأبيض

لما كان اللون الأبيض مرتبطا عند معظم الشعوب — بما فيهم العرب–بالطهر والنقاء، استخدمه العرب القدماء في تعبيرات تدل على ذلك، فقد قالوا كلام أبيض، وقالوا يد بيضاء، واستخدموا البياض للمدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب[4]. وبهذا يمكن القول إن اللون الأبيض دليل سيميولوجي على الصفاء والنقاء والطهر لدى الكثيرين بمن فيهم منفذ التصاميم الزخرفية موضوع الدراسة.

---

[1] حنان عبد الفتاح مطاوع، الألوان ودلالاتها في الحضارة الاسلامية تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية»، في **مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب**، القاهرة، المجلد 18، العدد 01، ص. 435.

[2] عزت، مروة عبد الحميد، جماليات التكوين في فن التصوير، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2008، ص. 93.

[3] رحاب محمد النحاس، «القيم الجمالية للّون الأزرق السائد على التحف الخزفية العثمانية –دراسة في التراث والفنون الإسلامية–»، في **مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية**، جامعة السلطان قابوس، مسقط، المجلد 07، العدد 03، 2016، ص. 170.

[4] عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص. 69.

4.3. اللون الأسود

كان توظيف اللون الأسود في التصاميم الزخرفية المدروسة نادرا، باستثناء تجسيده في بعض الخطوط أو المساحات الضيقة، ولم يكن له حضور قوي مثل الألوان السابقة الذكر، ولعل ذلك راجع إلى ما يمثله هذا اللون من دلالة سيميولوجية ترمز إلى الظلام، والحزن، والكآبة.

الخاتمة

في خاتمة هذا البحث يمكن القول إننا حاولنا تقديم قراءة سيميولجية لبعض التصاميم الزخرفية المجسدة على بعض الزرابي المحفوظة بالمتحف العمومي الوطني "سيرتا" بقسنطينة، وقد مكنتنا هذه القراءة من التوصل إلى مجموعة من النتائج، نذكر أهمها كالتالي:

– إن أغلب ما تضمنته التصاميم الزخرفية المدروسة هي زخارف هندسية بسيطة والمتمثلة بشكل خاص في المعينات والمثلثات فضلا عن الخطوط المختلفة، فقد وظف المصمم الجزائري عناصرا زخرفية عرفت بها الزخرفة الجزائرية منذ عصور قديمة خلت، مثل الخطوط المنكسرة والمثلثات، وهي امتداد للزخارف التي نفذت منذ عصور فجر التاريخ على المصنوعات الفخارية، مما يوحي بتمسك المصمم الجزائري بميراث الأجداد وإن تباعدت الأزمنة.

– رغم قلة تجسيد العناصر النباتية في التصاميم الزخرفية، إلا أن الذي نفذ منها نفذ بطريقة مميزة، فقد كان هناك ما يشبه التلاحم بين الزخارف الزهرية لا سيما بين زهرتي اللالة والأقحوان، وهذه الأخيرة أي زهرة الأقحوان موجودة بكثرة في الطبيعة الجزائرية حيث لا تخلو منها البساتين والمروج في الفصل الصيف.

– إن كثرة استخدام المعينات في التصاميم الزخرفية، حيث لا يكاد يخلو تصميم واحد من المعينات تأكيد قوي على أن المعينات زخرفة أمازيغية، وقد يكون تجسيدها بكثرة الغرض منه هو الحذر واليقظة وما كثرة المعينات في بعض الزرابي إلا دليل على ذلك تماشيا مع ما ترمز إليه هذه المعينات في الثقافة الأمازيغية.

– رغم بساطة التصاميم الزخرفية المدروسة فإنها باستطاعتها أن توصل للمتلقي المتذوق رسائلا غير لفظية تترجم له خصائص المجتمع الذي ينتمي إليه مصمم الزخارف، فهي وسيلة اتصال قوية لإيصال رسائل بالغة الدلالة بما تحمله من رموز ومضامين.

- **قائمة المراجع**

1. الكتب

- البوعزيزي محمد، السيميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010.
- توسان برنار، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، ط2: أفريقيا الشرق، بيروت، 2000.
- الحسيني إياد حسين، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2003.
- الدرايسة محمد عبد الله، عدلي محمد عبد الهادي، الزخرفة الإسلامية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
- عبد الحميد سوزان علي، التصميم الزخرفي لفن التطريز، الفيوم، مطبعة المصري، الفيوم، مصر، 2010.
- عبد الحميد عزت، مروة، جماليات التكوين في فن التصوير، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2008.
- عبد الناصر ياسين، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.
- ــــــــــ، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في. ميتافيزيقا. الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006.
- عوض حازم، عالم الزهور... لغة واحدة لكل البشر، وكالة الصحافة العربية" ناشرون"، مصر،2017.
- مختار عمر أحمد، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
- نصر ثريا، الصميم الزخرفي في الملابس والمفروشات، عالم الكتب، القاهرة، 2002.

2. المقالات

- بركات وائل، «السيميولوجيا بقراءة رولان بارث» في **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 18 العدد 02، 2002، ص ص.55- 76.
- البيطار هايل، «من التراث الاسلامي دلالات الزخارف والنقوش في السجاد اليدوي المعقود»، في **مجلة الثقافة الشعبية**، البحرين، العدد 42، 2018، ص. 190.

- حاج محمد بن عدة، كحلي عمارة، الجماليات البصرية في العروض الفنية المتحفية، في مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، العدد21، 2019، ص ص.213- 221.
- حمد بسام صعب، التنوعات المظهرية في بنية الزخارف النباتية الزهرية، **في مجلة الأكاديمي**، جامعة بغداد، العدد 63، 2012، ص. 217-232.
- دفة بلقاسم، «علم السيمياء في التراث العربي»، في مجلة التراث العربي، العدد 91، دمشق، 2003، ص ص. 68- 82.
- سعيد هند علي، الزخارف النباتية المطرزة على المناديل والمناشف العثمانية المحفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن خلال القرنين (12-13 هـ/ 18-19م)، دراسة أثرية فنية، في **مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر،2016، العدد 23، 104-126.
- شاهين سهيلة أحمد، «القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية بالمسجد الأقصى كمدخل لاستحداث تصاميم زخرفية معاصرة»، في مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، الجمعية العربية للحضارة والفنون الاسلامية، القاهرة، المجلد 01، العدد 01، 2016، ص ص. 246-263.
- الصبيحاوي حيدر فرحان، «رمزية الفن الإسلامي»، في **مجلة دراسات في التاريخ والآثار**، جامعة بغداد، العدد 67، 2017، ص ص. 344-382.
- محمود شهريار عبد القادر، «استلهام الجمالية التطبيقية للعناصر الزخرفية الاسلامية من القصر العباسي»، في مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، المجلد 16، العدد 05، 2015، ص.305- 326.
- مطاوع حنان عبد الفتاح، الألوان ودلالاتها في الحضارة الاسلامية تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية»، في مجلة الاتحاد العام للأثريين العرب، القاهرة، المجلد 18، العدد 01، ص. 418-450.
- النحاس رحاب محمد، «القيم الجمالية للّون الأزرق السائد على التحف الخزفية العثمانية -دراسة في التراث والفنون الإسلامية-»، في مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، المجلد 07، العدد 03، 2016، ص ص. 167-194.

3. الرسائل الجامعية

- العطار إبراهيم أحمد، الجانب الرياضي في الفن الإسلامي كوسيلة لإثراء الإبداع في التصوير، رسالة ماجستير في التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، 2004.

4. المواقع الالكترونية

- كركيش محمد قروق، دلالات الاشكال الرمزية في البساط الامازيغي: حضور وغياب،2014، تاريخ الاطلاع: 12/04/ 2021. https://ta9afia.blogspot.com/2014/01/v-behaviorurldefaultvmlo.html

Les demeures du Derb Bencharif - Vieille ville de Constantine : Une leçon d'art.

Souad BOUGHERARA[1]

INTRODUCTION

La médina de Constantine présente un patrimoine urbain de grande valeur, elle est l'une des plus prestigieux centre urbain algérien, elle exprime une triple dimension artistique, culturelle et historique. Elle se détache de l'ensemble urbain comme un site clairement défini.

Les promenades dans les quartiers de la vielle ville de Constantine apportent à qui veut s'y arrêter mille sujets d'intérêts. En parcourant les rues et les impasses ,un fragment du tissu urbain « un Derb » a attiré notre attention du fait de sa spécificité et nous a paru d'une beautés oubliées ou méconnues, c'est Derb Bencharif ;composé de maisons organisées autours d'un espace central qui se présente comme un grand patio à l'échelle urbaine. En effet une maison au sein de ce Derb ferra l'objet de notre étude.

Dans les maisons qui composent « Derb Bencharif » dans la vieille ville de Constantine, le carreau de faience en frise ou en bandeaux s'intègre parfaitement à cette architecture vernaculaire en se confondant harmonieusement avec les arcs, les colonnes, les tuiles et les stucs. Judicieusement employé, il pouvait couvrir toute la base des murs jusqu'au niveau de fenêtres, les encadrer comme pour les mettre en valeur. Les volées d'escalier, étaient elles aussi plaquées de faience, de même que les murs à mi-hauteur.

L'étude et la connaissance des éléments d'ordre architectonique tels que les carreaux de faience va de pair avec l'étude architecturale des maisons de « Derb Bencharif » puisque l'architectonique et l'architectural sont des parties d'un tout qui doit être protéger, préserver et léguer aux futures générations.

VIEILLE VILLE DE CONSTANTINE

Le rocher de la vieille ville de Constantine, cette immense masse de pierre dure, quasi totalement isolée de la terre avoisinante constitue une véritable forteresse naturelle qui a toujours été convoitée par l'homme.

La vieille ville de Constantine est d'une spécificité urbaine et architecturale. Son originalité est sûrement due à son implantation. Nous sommes en présence d'une des plus anciennes villes

[1] **Souad BOUGHERARA** souadbougherara@gmail.com

algériennes. La composition de l'ensemble définit des parcours urbains et architecturaux très riches, ponctués par un ensemble de séquences et de repères. Le tissu est constitué de valeurs historiques liées à son parcellaire, son système viaire, ses sabbats, et une typologie du bâti parfaitement hiérarchisée. C'est une valeur qu'il faudrait conserver. (Figure 01)

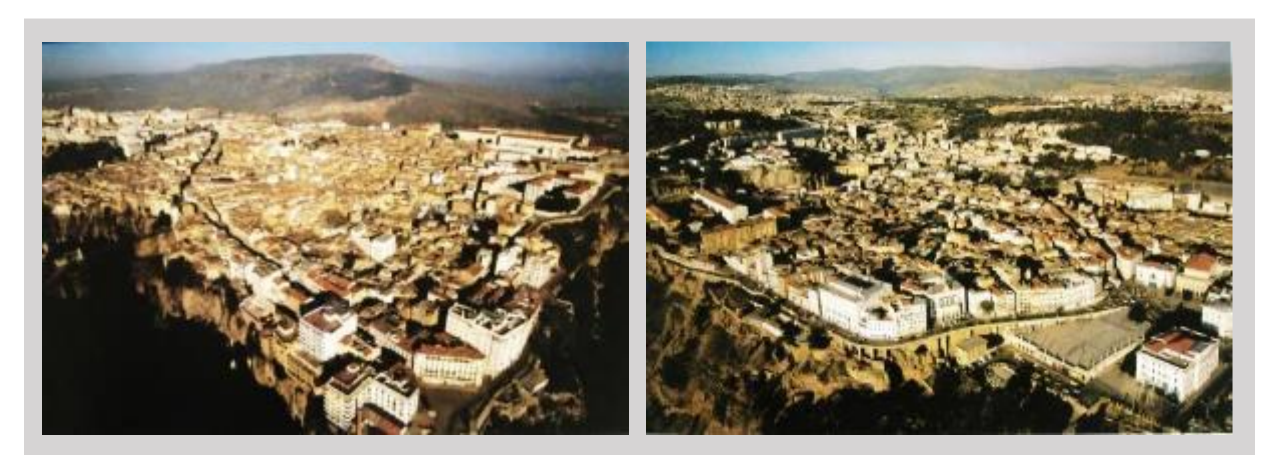


Figure 01. La vieille ville de Constantine, source: www.yannarthusbertrand.org

Le déferlement continu sur le territoire algérien de plusieurs civilisations, et ce, depuis des siècles, a fondamentalement influencé le façonnage de notre pays. Ainsi, phéniciens, romains, vandales, byzantins, arabes, ottomans, ou encore français, ont, à des degrés différents, participé à la formation de l'actuelle vieille ville de Constantine.

LA VIEILLE VILLE DE CONSTANTINE A L'EPOQUE OTTOMANE

La médina de Constantine s'ordonnait en quatre grands ensembles aux limites imprécises: la Kasbah, Tabia, Bab el djabia, et El kantara; seul Bab El Djabia paraissait clairement défini. Entre ces quatre groupes qui occupaient les quatre angles.

La partie centrale de la ville était réservée spécialement aux commerces, aux métiers et aux sièges des hauts fonctionnaires de l'administration. (Figure 02)

Chaque quartier se subdivise en sous-quartiers appelés haouma ou hara, qui sont à leur tour divisées en zenkas, **derbs** et sabats.

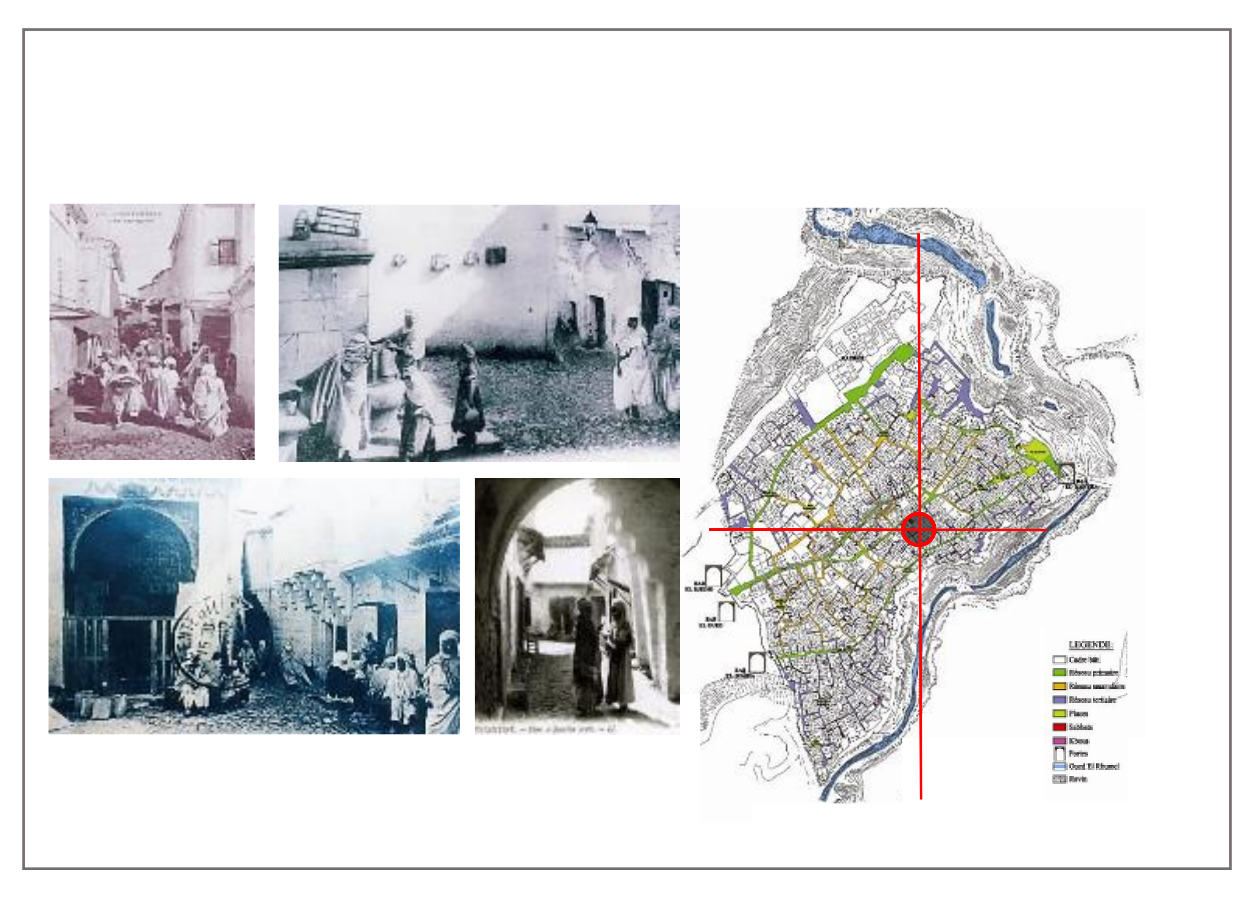


Figure 02. Situation du Derb Bencharif par rapport la vieille ville de Constantine à l'époque ottomane , source: OGEBC Office National de Gestion et d'Exploitation des Biens Culturels.

LA MEDINA DE CONSTANTINE A L'EPOQUE COLONIALE

Constantine à cette époque était d'abord une ville de garnison. Le passage de la ville à l'administration civile va donner au Rocher un nouveau statut avec l'ordonnance du 9 juillet 1844, qui a pour objectif de compartimenter le tissu organique en quartiers physiquement distincts. La plus forte expression de ce compartimentage a été la production de deux entités socio-spatiales identifiées par les dénominations « quartier arabe » et « quartier européen ». (Figure 03)

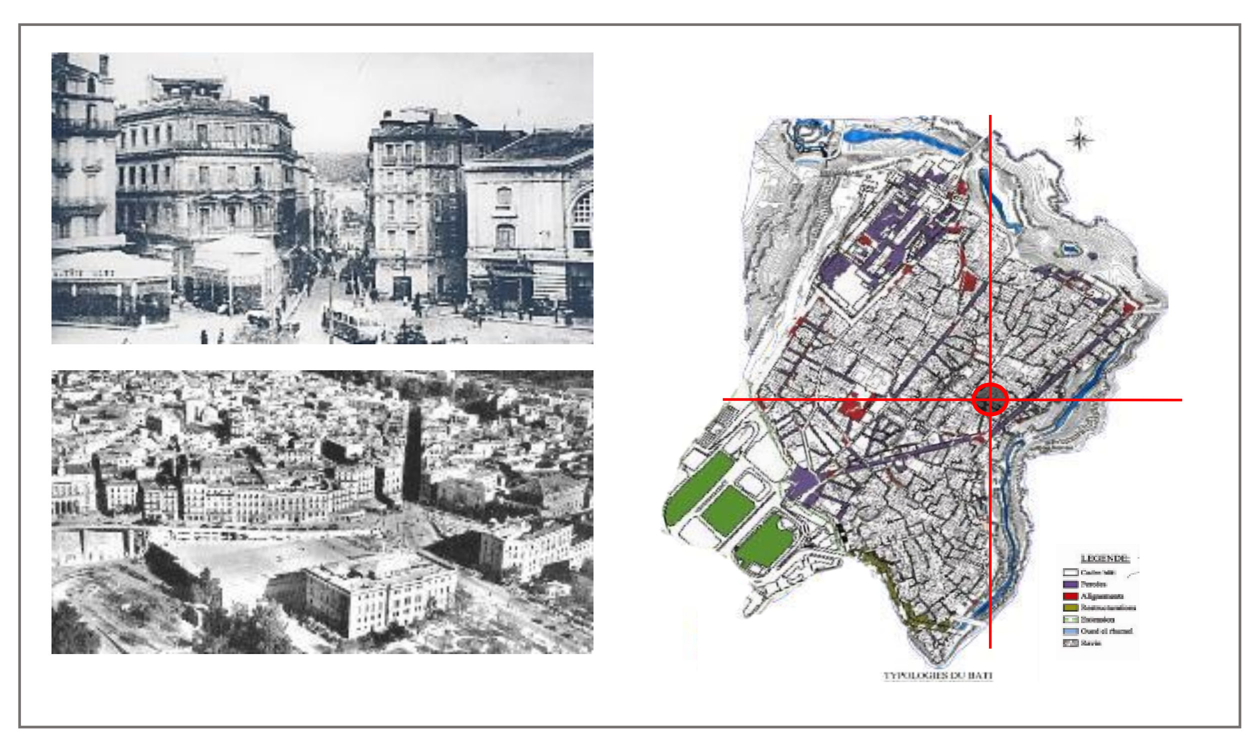


Figure 03. Situation du Derb Bencharif par rapport la vieille ville de Constantine à l'époque du colonialisme , source: OGEBC Office National de Gestion et d'Exploitation des Biens Culturels.

LA MEDINA DE CONSTANTINE POST INDEPENDANCE

De 1962, et jusqu'à 1970, l'extension urbaine de la ville a connu une stagnation remarquable. Constantine va se trouver au milieu d'un vaste territoire à vocation urbanistique enregistrant un grand retard par rapport au centre. Comme ce fut le cas pour toutes les villes algériennes, Constantine va recevoir un exode qui va drainer les populations paysannes des différents alentours. (Figure 04)

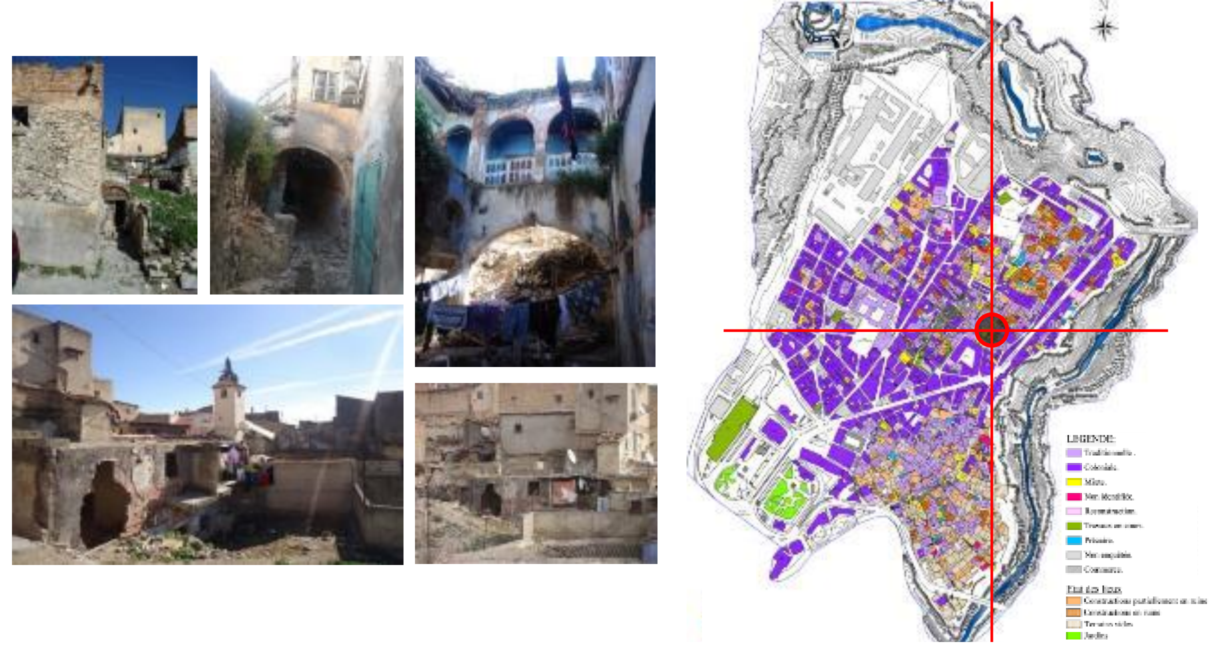


Figure 04. Situation du Derb Bencharif par rapport la vieille ville de Constantine actuellement , source: OGEBC Office National de Gestion et d'Exploitation des Biens Culturels.

Le quartier « Mila Sghira » abrite une demeure située à Derb Bencharif, elle appartenait à Mohamed Tchakeur Ben Abd Allah Bey qui fut gouverneur de Constantine de « 1813 à 1818 ». Acheté par la famille Benchaarif il y a 250 ans. Depuis son acquisition , le derb fut la propriété exclusive des Bencharif, mais avec les alliances d'autres familles héritières devinrent copropriétaires (famille Bentobel, Bentchikou) actuellement. (Figure 05)

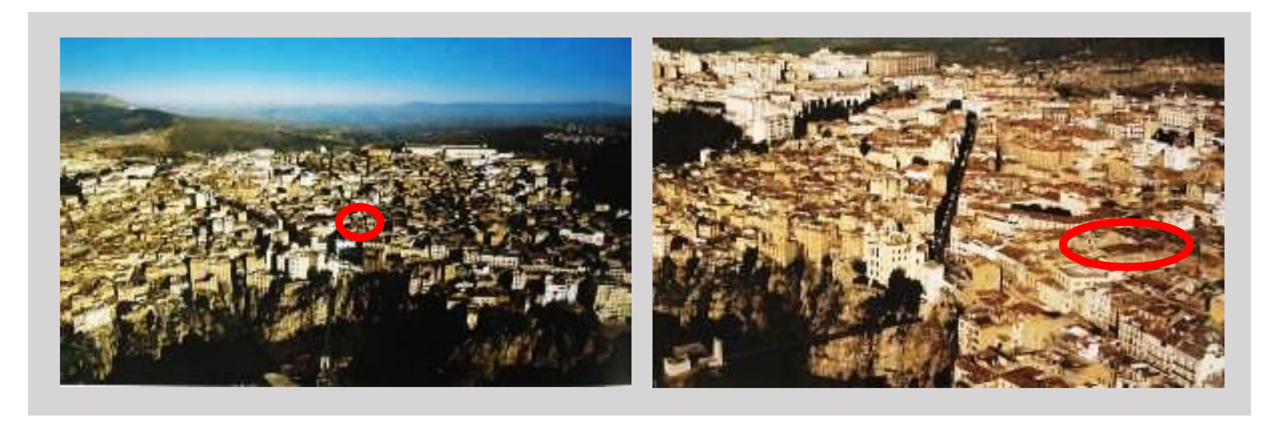


Figure 05. Situation du Derb Bencharif par rapport la vieille ville de Constantine, source: www.yannarthusbertrand.org, traité par l'auteur.

DERB BENCHARIF ET LES ELEMENTS URBAINS SINGULIERS

Les éléments urbains singuliers qui caractérisent l'environnement immédiat du Derb Bencharif sont:

1/ Passerelle Mellah SLIMANE , 2/ La Medersa , 3/ Djamâa El Kebir ,

4/ Mosquée Sidi Mimoune et 5/Mosquée Sidi Lakhdar (Figure 06)



Figure 06. Les éléments urbains singuliers autour du Derb Bencharif, source: www.yannarthusbertrand.org, traité par l'auteur.

DU PUBLIC VERS LE SEMI PRIVE

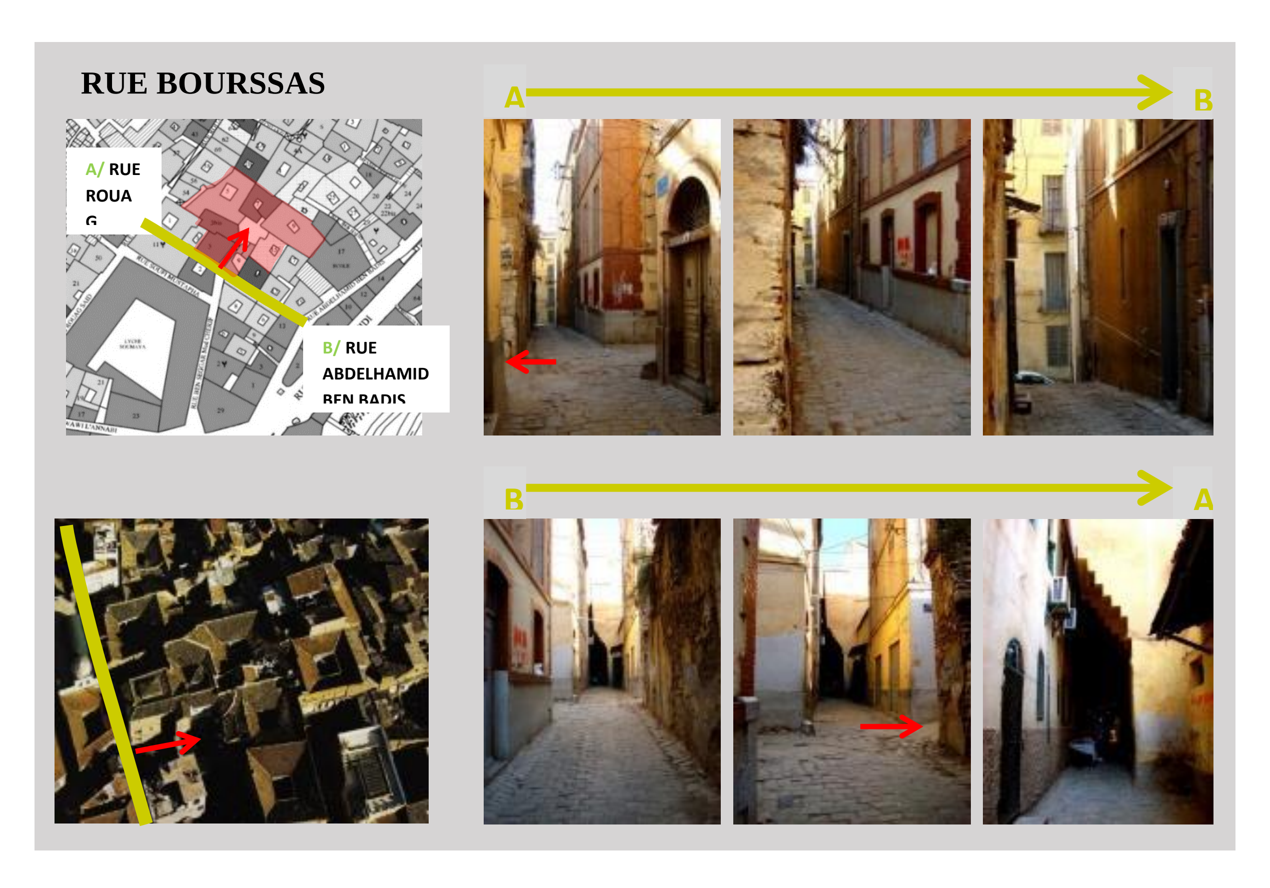


Figure 07. Les deux approches latérales du Derb Bencharif, source: photos prises par l'auteur.

L'ENTREE ET L'ESPACE CENTRAL DU DERB

L'entrée c'est le passage entre l'espace urbain qualifié de Public et l'espace central du Derb Bencharif qui se concrétise par son aspect semi-privé. Cet espace est un lieu qui relie les deux zones, semi-privé et public, formant un patio à l'échelle urbaine , d'où vient l'originalité du Derb Bencharif qui se compose sous forme centrique et non linéaire. (Figure 08)



Figure 08. L'approche frontale du Derb Bencharif, source: photo prise par l'auteur.

LES MAISONS DU DERB BENCHARIF

Statut juridique: Co-heritiers (familles: Bencharif, Bentobel, Bentchikou)

Adresse: Rue Bourssas Nouar, impasse Bencharif./ **Nombre de maisons:** 6/ **Gabarit:** R+2.

IDENTIFICATION DES TYPOLOGIES DES MAISONS DU DERB BEN CHARIF

La typologie des maisons traditionnelles la plus fréquente dans la vielle ville de Constantine est celle à « cour », très répandue dans toute la région méditerranéenne, et plus généralement dans les villes islamiques. Sa diffusion découle de l'organisation sociale et religieuse de l'islam et de sa particulière volonté de protéger la vie privée. (Figure 09)

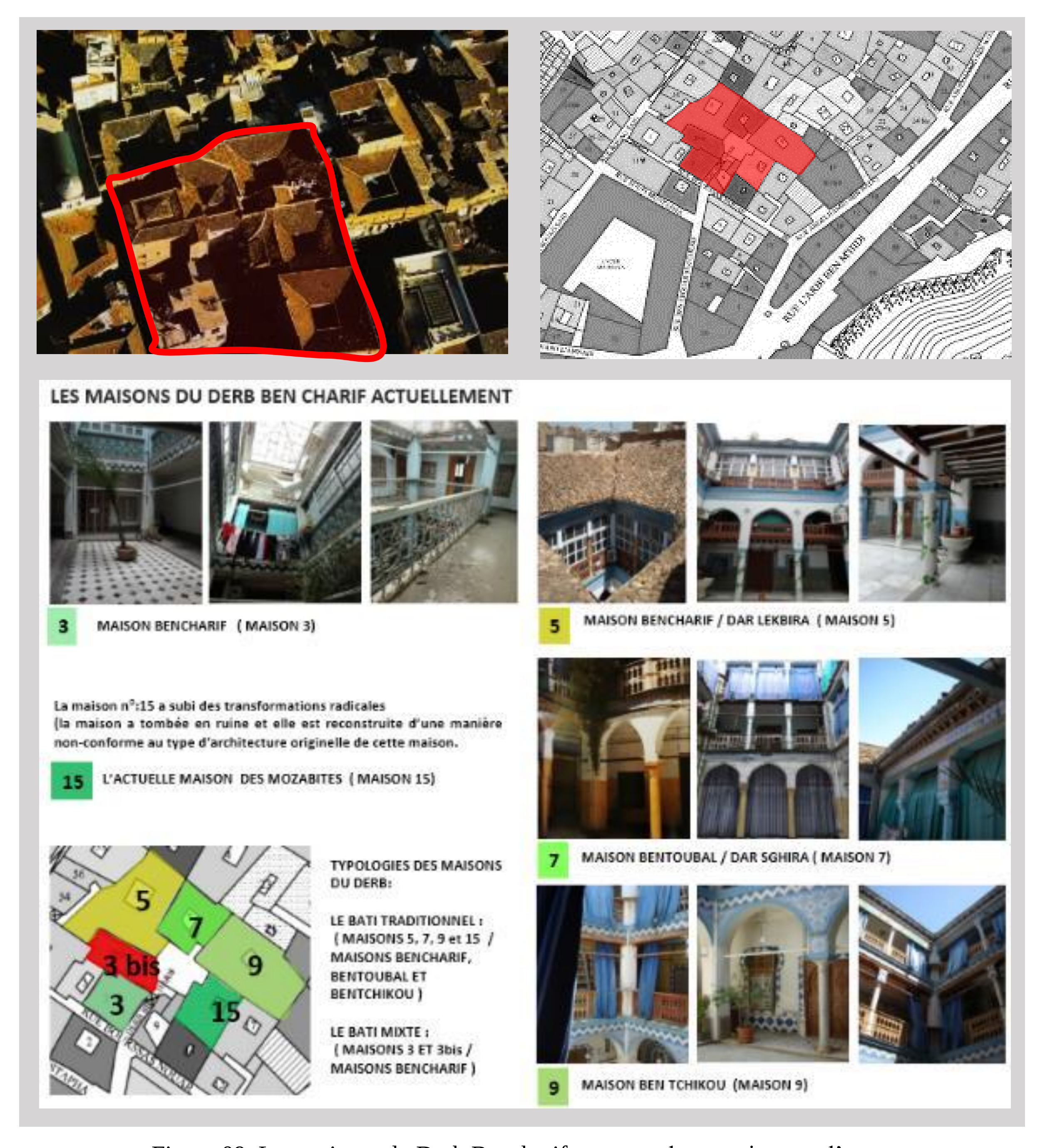


Figure 09. Les maisons du Derb Bencharif, source: photos prises par l'auteur.

BENCHARIF 3Bis

- Généralement les passages couverts, ou les sabbats créent des espaces ombragés à l'intérieur des rues et des ruelles, et agrémentent la promenade à l'intérieur du tissu de la Médina de Constantine par un jeu de « PLEIN/ VIDE » vers le ciel.

-Un Kbou / Un Sabbat: Le Kbou décore la perspective de la rue BOURSAS Nouar tout en formant une sorte de Sabbat avec la mosquée Sidi Mimoune (Figure 10)

-Il est à noter également que les kbous, qui sont à la fois des éléments architectoniques de la typologie traditionnelle et des ornements qui ajoutent une richesse à la façade de la construction de laquelle, ils débordent, offre aussi une valeur architecturale et urbaine unique de ce parcours.

-Le piéton est guidé par des éléments de repères lelong des séquences vues.

-La variété des perspectives , la richesse des détails et éléments architecturaux compose une agréable promenade



Figure 10. La rue BOURSAS qui mène vers Derb Bencharif, source: photos prises par l'auteur.

-Les entrées: éthique, art et savoir faire:

On doit mentionner que certaines valeurs architecturales et urbaines se basent essentiellement sur des valeurs sociales et éthiques , les entrées par exemple d'après un examen de l'entrée du Derb et celles de quelques maisons du même Derb on a pu constaté qu'il s'agit d'un moment de transition caractérisé par trois étapes: l'avant entrée, l'entrée (porte en générale) et l'après entrée avant de franchir un autre moment ,une autre séquence ou lieu. (Figure 11)



Figure 11. Les entrées du Derb Bencharif, source: photos prises par l'auteur.

Les bancs ou el Mquaads en pierre

Le Derb Bnecharif possède quelques indices archéologiques qui peut être à l'origine de la construction et la composition de ses différentes maisons. Il s'agit de quelques blocs de pierre qui peuvent être des soubassements ou des parties de constructions de Constantine à une époque antérieure. (Figure 12)

Ses blocs constituent des bancs (MQUAADES) devant les maisons:

MAISON BENCHARIF (DAR LEKBIRA , MAISON 5) et

MAISON BENTOUBAL (DAR SGHIRA , MAISON 7)



Figure 12. Les bancs ou Maqaads du Derb Bencharif, source: photos prises par l'auteur.

PRESENTATION DE LA MAISON BENCHARIF (3 Bis)

LE CHOIX DE LA MAISON:

Le choix est porté sur cette maison pour le motif suivant:

Nombreux édifices remarquables au niveau de la vieille ville ont fait l'objet des travaux et d'étude, il nous a paru de diriger notre travail vers les maisons peu explorées jusqu'à présent et qui sont les témoins de la vie courante des siècles derniers et qui sont de nos jours malheureusement en état de dégradation. (Figure 13)

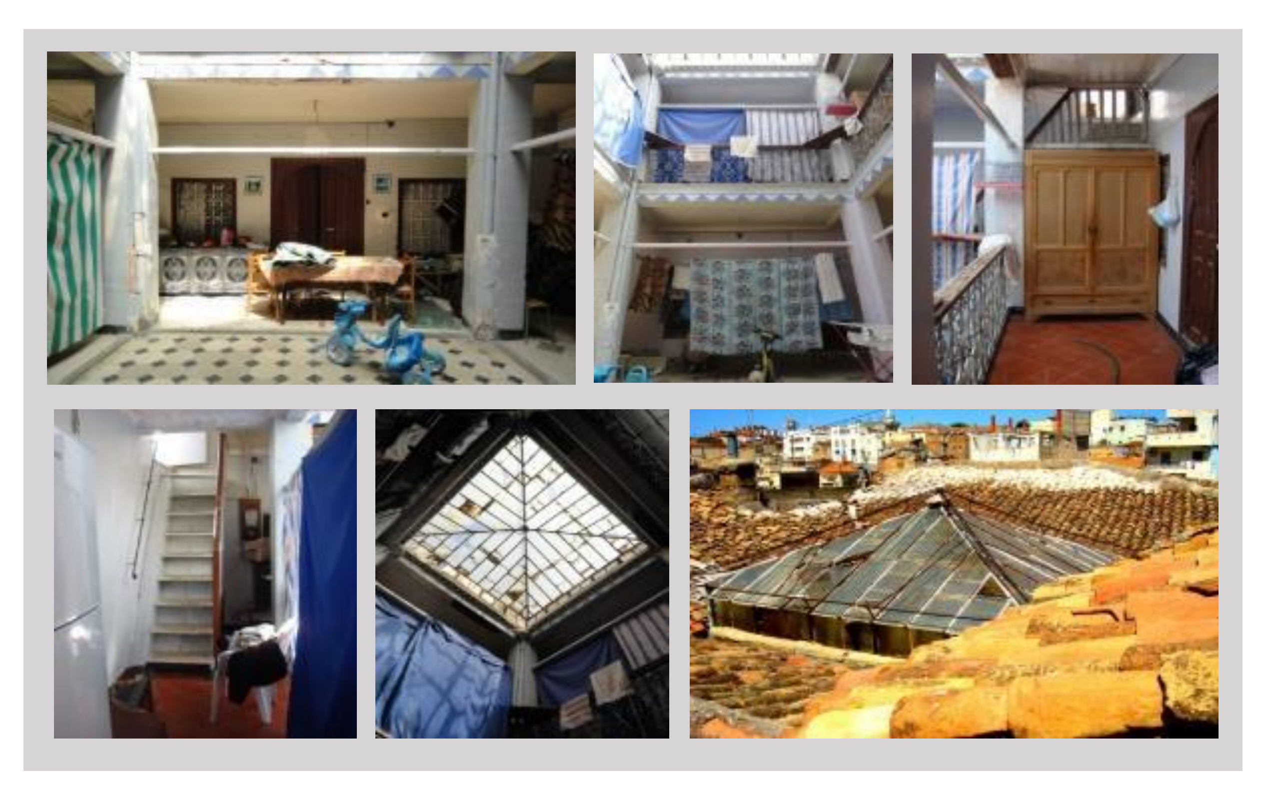


Figure 13. La maison Bencharif (3 Bis) , source: photos prises par l'auteur.

La maison choisie est située au sein de la médina de Constantine, dans le quartier Mila Sghira, Derb Bencharif , elle porte le N°03 Bis ,elle est juxtaposée a la grande maison « Bencharif ,maison 5 ».en effet durant notre visite et investigation ,une imbrication est constatée entre ces deux maison qui laisse manifester des hypothèses: « du fait que la maison Bencharif n°3 Bis n'est en réalité qu'une extension de la grande maison Bencharif n°05. »

ORGANISATION SPATIALE DE LA MAISON BENCHARIF (3 Bis)

L'organisation spatiale et fonctionnelle de cette maison est semblable à l'ensemble des maisons vernaculaires dans la vieille ville de Constantine. Cette similitude qui se répète sans pour autant être un standard, reste l'une des principales et fortes qualités typo-morphologique urbaine qui caractérise le tissu de la médina de Constantine. Chaque maison possède des spécificités architecturales et ornementales très riche qui varient dans l'unicité. (Figure 14)



Figure 14. L'organisation spatiale de la maison Bencharif (3 Bis) , source: OGEBC Office National de Gestion et d'Exploitation des Biens

LES ÉLÉMENTS ARCHITECTONIQUES DE LA MAISON BENCHARIF (3 Bis) « LES CARREAUX DE FAÏENCE »:

Dans la civilisation islamique, la céramique est considérée comme un des arts majeurs. On la trouve dans tous les pays musulmans associé à l'architecture, sous forme de carreaux dont elle constitue souvent le seul décor. Ces carreaux s'inscrivent dans la grande tradition orientale et méditerranéenne. (Figure 15)

Cette riche décoration apparait peu à l'extérieur des édifices de la vieille ville de Constantine à cause du caractère introvertie de notre architecture vernaculaire, par contre ce type de décor est très abondant à l'intérieur, aussi bien dans les palais que dans les maisons, les mosquées ou les fontaines de Constantine. L'ornement est enveloppant les formules décoratives sont régies par la répétition des formes, par la symétrie des éléments.



Figure 15. Les carreaux de faience de la maison Bencharif (3 Bis) , source: photos prises par l'auteur.

Les carreaux de faïence s'intègrent parfaitement à l'architecture algérienne de la période ottomane. On les retrouve en frise ou en bandeau, en soubassement des parois verticales, et en encadrement des fenêtres, le tout formant une unité formelle harmonieuse, entre éléments architectoniques et cet ensemble de carreaux de faïence à travers une volonté de réflexion dans la composition.

Dans les maisons qui composent « Derb Bencharif » dans la vieille ville de Constantine, le carreau de faïence en frise ou en bandeaux s'intègre parfaitement à cette architecture vernaculaire en se confondant harmonieusement avec les arcs, les colonnes, les tuiles et les stucs. Judicieusement employé, il pouvait couvrir toute la base des murs jusqu'au niveau de fenêtres, les encadrer comme pour les mettre en valeur. Les volées d'escalier, étaient-elles aussi plaquées de faïence, de même que les murs à mi-hauteur.

L'étude et la connaissance des éléments d'ordre architectonique tels que les carreaux de faïence va de pair avec l'étude architecturale des maisons de « Derb Bencharif » puisque l'architectonique et l'architectural sont des parties d'un tout qui doit être protéger, préserver et léguer aux futures générations. (Figure 16)



Figure 16. Les carreaux de faience de la maison Bencharif (3 Bis) , source: photos prises par l'auteur.

Tout est prévu d'avance, il s'agit d'une architecture réfléchie, aboutie jusqu'à dans ses moindres détails. Les carreaux tel qu'on les voit dans les chambres de la maison et la fontaine et même le couronnement du patio sont des œuvres à analyser, étudier et préserver.

La variété des carreaux de faïence représente les différentes typologies des carreaux existants ce qui reflètent l'originalité et l'unicité de cette maison.

Contrastant avec la sobriété des façades extérieurs, la richesse du décor de faïence des intérieurs vient charmer, apportant à la fois une impression de fraicheur, de paix, de beauté.Donc la Restauration des pièces de céramiques manquantes est une nécessité.

Ces modèles puissent servir aux céramistes artisans et restaurateurs. Il pourra éventuellement être exploité pour l'édition de cartes postales ou tout autre support médiatique destiné à faire connaître le patrimoine culturel de Constantine. (Figure 17et 18)

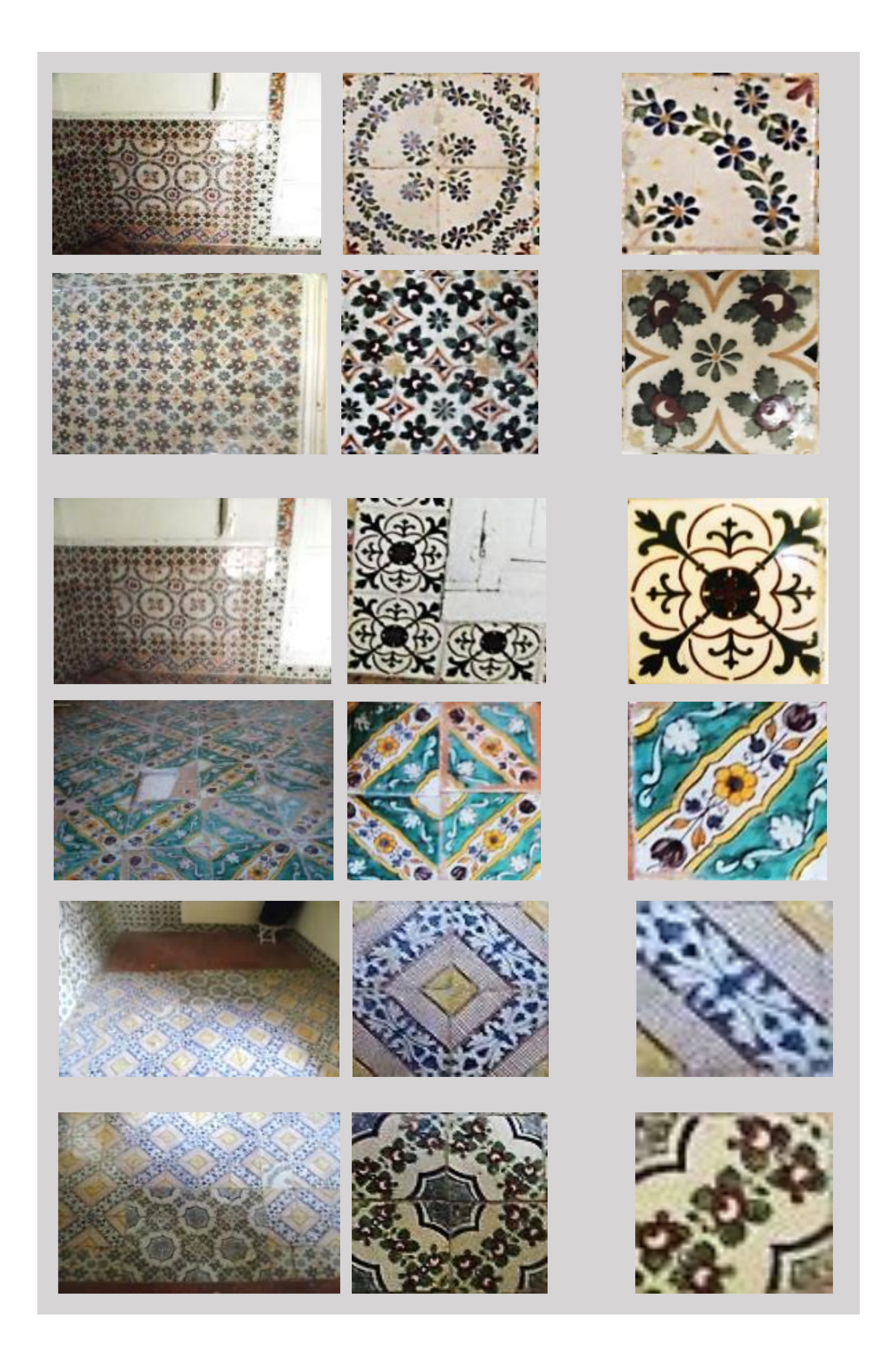


Figure 17. Les carreaux de faience de la maison Bencharif (3 Bis) , source: photos prises par l'auteur.

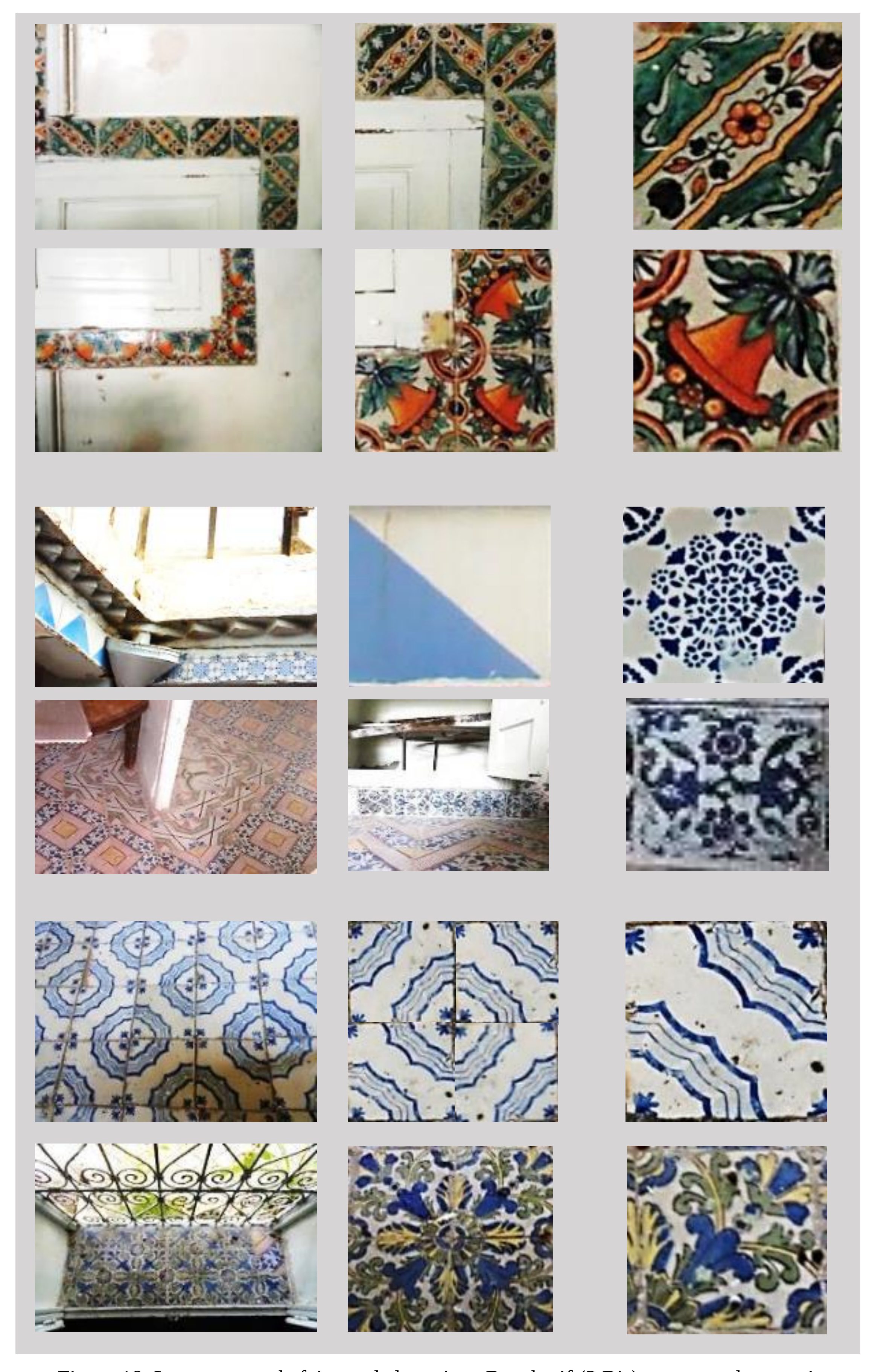


Figure 18. Les carreaux de faience de la maison Bencharif (3 Bis) , source: photos prises par l'auteur.

Le DERB BENCHARIF fait partie des plus importants monuments historiques de la vieille ville de Constantine. Il représente l'un des plus importants témoins qui attestent physiquement de la manière et le savoir-faire, (SAVOIR BATIR ET HABITER) de l'Algérien.
Ce Derb a vécu un état de dégradation énorme ce qui a causé des graves anomalies au niveau de ses éléments architecturaux et architectoniques (carreaux de faïence) , donc une opération de sauvegarde et de restauration est une nécessité actuellement.

BIBLIOGRAPHIE

1. CARREAUX DE FAIENCE A L'EPOQUE OTTOMANE EN ALGERIE, Zohra AISSAOUI, Edition Barzakh.
2. CIRTA CONSTANTINE, LA CAPITALE CELESTE, Abderrahmane KHELIFA, Edition Colorset.
3. CONSTANTINE ET SA REGION VUES DU CIEL, Yann Arthus BERTRAND, Edition Media-Plus.
4. CONSTANTINE LES RICHESSES SECRETES DE LA VEILLE VILLE, Jeanne KARAALI-THIBAULT, ARAJA éditions.
5. « RAPPORT DE PRESENTATION, PPSMVSS VIELLE VILLE DE CONSTANTINE » PHASE III: Rédaction finale du PPSMVSS. Octobre 2012, J. KRIBECHE - YOUCEF ALI (Chef de projet: F. BOUSSOUF)
6. RAPPORTS PPSMVSS CONSTANTINE
7. OGEBC: Office National de Gestion et d'Exploitation des Biens Culturels.
8. PHOTOS PERSONNELLES




مطبعة مهوبي
المدينة الجديدة علي منجلي
0773 22 08 57 /0554 60 64 72




ISBN 978-9931-9833-1-6
9 789931 983316 >